

El humor, la mujer y la literatura

Ángeles Ciprés (ed.)

El humor, la mujer y la literatura

Todos los libros publicados por Editorial Complutense a partir de enero de 2007 han superado el proceso de evaluación experta.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización expresa de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

© 2011 *by* Ángeles Ciprés Palacín de de la edición, y los autores de sus textos.

© 2011 *by* Editorial Complutense, S. A.
Donoso Cortés, 63; 4.^a planta. 28015-Madrid
Tels.: 91 394 64 60/1 Fax: 91 394 64 58
e-mail: ecsa@rect.ucm.es
www.editorialcomplutense.com

Primera edición: septiembre 2012

Diseño cubierta: Eva Segundo (Editorial Complutense)

ISBN: 978-84-9938-121-3

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

El humor, la mujer y la literatura

Ángeles Ciprés Palacín (ed.)

Índice

- 9 Introducción
- 17 Introduction
- 23 La secuencia humorística como procedimiento
retórico y poético: al otro lado del canal.
Martínez-Dueñas, José Luis (Catedrático de
Filología Inglesa de la Universidad de Granada)
- 39 La vision humoristique de la femme dans les
littératures française et espagnole.
Rolland, Mercedes (Profesora Titular de
Filología Francesa en la UCM)
- 63 Grivoiserie féminine dans la chanson populaire
contemporaine: le contexte franco-espagnol.
Marc, Isabelle (Profesora del Departamento
de Filología Francesa en la UCM)
- 79 Changement des rôles sociaux et crise du couple
dans le discours littéraire actuel en France
et en Espagne.
Ciprés Palacín, Ángeles (Catedrática de Filología
Francesa en la UCM)

Introducción

Ángeles Ciprés Palacín

El objeto de esta publicación es dar a conocer los resultados de la primera etapa del proyecto de investigación, *Humor en la palabra de las mujeres e imágenes de la mujer en el humor como indicio de transformación social. Estudio comparativo de los procedimientos discursivos del humor en la literatura*, llevado a cabo por el Grupo de Investigación Complutense Escodis (Estudios contrastivos del discurso).

El presente volumen recoge gran parte de las ponencias presentadas en las I Jornadas del grupo Escodis, que se desarrollaron el 23 de noviembre de 2010 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.

Enmarcada en la perspectiva del análisis del discurso, la investigación iniciada nos ha permitido, a partir de la reflexión sobre los procedimientos retórico-discursivos del humor, establecer en contextos diversos como la escritura literaria, teatral y musical, una serie de puntos de interés que responden a la configuración de la representación cultural de la mujer desde una perspectiva de género.

El trabajo de José Luis Martínez-Dueñas, «La secuencia humorística como procedimiento retórico y poético: al otro lado del canal», introduce el tema de la secuencia humorística como característica, cada vez más frecuente, de los textos

literarios. Del mismo modo que Jean Michel Adam (1990 y 1992) precisaba que una secuencia denominada *poética*, no podía formar parte de la tipología secuencial que él plantea en sus obras, la *humorística* trasciende la narración, la descripción, la argumentación o el diálogo para establecer un tejido íntimo de connivencia con el receptor del mensaje literario. En su contribución, Martínez-Dueñas explica cómo la retórica del humor es un procedimiento argumentativo que no sólo está íntimamente ligado al emisor y al mensaje sino que es la recepción del mismo la que completa el proceso de comunicación. La acción y la finalidad de la actividad comunicativa de las secuencias humorísticas se ven completadas por los modos de expresión que permiten su puesta en funcionamiento. El autor de esta ponencia enumera toda una serie de lo que él denomina *formas del alma*, que son transmitidas a través de las formas de expresión de la enunciación humorística: la incongruencia, la paradoja, la superioridad, lo absurdo, la de-construcción, etc. dichas formas utilizarán los cauces de las distintas figuras de sentido recopiladas en la retórica desde la época clásica.

Tomando como corpus de trabajo distintos textos pertenecientes a su dominio de estudio en el campo de la literatura comparada, Martínez-Dueñas va ilustrando sus puntos de vista de manera que queda muy claro el valor del análisis de esta forma de expresión. En este sentido se pone en evidencia el vínculo que existe entre la fuerza elocutiva y la perlocutiva en este tipo de secuencia discursiva. La relación entre la orientación argumentativa del emisor y la recepción connivente e inteligente del interlocutor es tan intensa y necesaria que de otro modo no se cumpliría el propósito del

enunciador ni la acción sobre el destinatario. La *perversión textual* que instaura el humor se configura, según el autor del trabajo, gracias a las desviaciones semánticas y su recuperación en un ir y venir de construcción y de-construcción del sentido comprendido y esperado.

Mercedes Rolland en «La vision humoristique de la femme dans les littératures française et espagnole», presenta un análisis de las secuencias humorísticas en dos piezas teatrales: *Un fil à la patte* de Georges Feydeau (1894) y *Maribel y la extraña familia* de Miguel Mihura (1952). Se trata de dos textos pertenecientes a épocas diferentes pero muy relacionadas entre sí ya que las obras de Feydeau tuvieron una amplia repercusión en la producción no sólo teatral sino también cinematográfica del siglo xx. El nexo de unión de ambas es el hecho de tratar el tema del matrimonio desde una perspectiva femenina: son la voz y la mirada de la mujer las que configuran un discurso centrado en la paradoja cuyo objetivo es poner en cuestión las convenciones asentadas desde la tradición cultural de ambos países.

Este trabajo revela dos modos diferentes de instaurar las secuencias de humor en el texto teatral. Si Feydeau pone en boca de sus personajes las paradojas y las incongruencias que permiten la de-construcción de la *doxa*, Mihura elige la gestión de las escenas para poner en práctica los mecanismos del humor. En el texto español son los comentarios que introducen las escenas y configuran la representación los que transmiten el humor de manera que la gestualidad que acompaña a la palabra y la puesta en escena vehiculan el discurso humorístico desde una cierta distancia enunciativa.

En relación con la configuración de una imagen inesperada de la mujer en ambos textos, el trabajo de Rolland Quintanilla permite llegar a conclusiones de interés en relación con las coordenadas espacio-temporales en las que fueron compuestas cada una de las dos obras. El texto de Feydeau muestra a “finales del siglo XIX en Francia” a una protagonista contraria a los modelos propuestos por la sociedad del momento, con cánones de pensamiento innovadores y rompedores, en ocasiones rozando con el absurdo. El texto de Mihura, en España, casi un siglo más tarde, intenta presentar la imagen de una mujer nueva, liberada de los prejuicios morales que siguen vigentes y que, conservando una cierta dosis de libertad, es capaz de integrarse en una sociedad que continua siendo cerrada y contraria a toda emancipación femenina.

El trabajo titulado «Grivoiserie féminine dans la chanson populaire contemporaine: le contexte franco-espagnol» de Isabelle Marc, aborda en primer lugar el papel innovador de la mujer como enunciadora y como receptora del acto humorístico. En una sociedad donde generalmente es el hombre el que detenta la capacidad de hacer reír, el hecho de que tanto en Francia como en España haya cada vez más mujeres humoristas y un público femenino amplio en los espectáculos de humor es algo a tener en cuenta. Por otra parte, la autora del estudio recuerda cómo el humor suele servir de vehículo para representar una mirada diferente y en algunos casos rupturista del orden social y de la doxa.

El corpus de trabajo elegido para este trabajo es en este caso la canción cómico-erótica francesa y española de prin-

cipios del siglo xx. El propósito de Isabelle Marc es verificar de qué modo en ambas culturas las vedettes de este tipo de espectáculos se convirtieron en artífices de la emancipación de la mujer en un momento cultural en el que la sociedad seguía siendo fundamentalmente patriarcal y qué papel juega en este hecho el componente humorístico de la canción popular francesa y de la copla española.

El hecho de haber elegido la canción como objeto de análisis supone, según la autora del trabajo, llevar a cabo un análisis de un objeto multisemiótico ya que, en la canción, a la linealidad del texto se añade el estudio de la música y de la puesta en escena. El interés de los temas seleccionados reside, según la autora, en el hecho de que se sitúan a principios del siglo xx, cuando todavía estaban en boga las canciones cómico-eróticas cuya función era el de hacer visible a la mujer no sólo en cuanto a la estética de lo femenino sino también en lo que respecta al erotismo vinculado a la femineidad, hecho innovador para la historia de las artes y de la cultura de ambos países. En sus conclusiones Isabelle Marc pone de relieve el escaso espacio de creación que quedaba a la mujer en aquella época ya que la composición de las letras y de la música era generalmente de factura masculina. Es así como la puesta en escena y la gestualidad son los elementos verdaderamente inéditos y propiamente femeninos de tales manifestaciones musicales y en consecuencia el vehículo de expresividad del humor. Asimismo, indica la autora la evolución que ha experimentado el papel de la mujer: en la actualidad, la mujer intérprete ha dejado paso a la mujer compositora y creadora no sólo de las letras y la música sino también de la puesta en

escena y de la transmisión del componente humorístico de este tipo de manifestaciones artísticas.

La última contribución del volumen es la titulada «*Changement des rôles sociaux et crise du couple dans le discours littéraire actuel en France et en Espagne*» a cargo de Ángeles Ciprés Palacín. El objetivo de su trabajo es analizar las secuencias humorísticas, relacionadas con la crisis del canon de pareja tradicional y con los cambios sociales subsiguientes, insertas en varios textos literarios franceses y españoles de los últimos diez años. Hay divergencias entre la imagen de la mujer que reflejan unos textos y otros pero la autora señala como constantes el hecho de que la mujer en los textos franceses está representada con un mayor grado de emancipación de los papeles femeninos tradicionales mientras que en los españoles la crítica a la doxa, en lo relativo a la situación social de la mujer, es más fuerte. El objeto de crítica de las secuencias humorísticas es heterogéneo en los textos franceses estudiados y mucho más focalizado en la crítica a las estructuras sociales dominantes en los textos españoles que han servido de corpus al trabajo. Los procedimientos discursivos del humor son similares pero en los textos franceses hay un componente lúdico que domina sobre el crítico y que los diferencia de algún modo de los textos españoles en los que la orientación lúdica es menos frecuente que la enjuiciadora. La autora considera que la fuerza y la seguridad de las imágenes femeninas en la muestra de textos franceses contrasta con la situación de configuración de una nueva imagen de la mujer, liberada del dominio masculino y de una situación social de desigualdad que se hace presente en los textos españoles analizados.

Estas comunicaciones forman parte de una primera toma de contacto con el objeto de análisis, los métodos y la experiencia en análisis del discurso de otros profesores franceses que nos han servido de guía. Los resultados obtenidos son una muestra indicativa que puede servir de punto de partida a nuevas investigaciones sobre el discurso humorístico en otros ámbitos como el monólogo teatral o las crónicas periodísticas.

Introduction

Isabelle Marc¹

Le présent ouvrage a pour objet de diffuser les résultats de la recherche menée par le Groupe de Recherche Complutense Escodis (Estudios contrastivos del discurso) sous le titre: *Humor en la palabra de las mujeres e imágenes de la mujer en el humor como indicio de transformación social. Estudio comparativo de los procedimientos discursivos del humor en la literatura (L'humour dans le discours féminin et les images de l'humour comme indice de transformation sociale. Étude comparative des procédés discursifs de l'humour dans la littérature)*.

Le volume reprend la plupart des communications présentées lors du I Séminaire de recherche organisé par le Groupe Escodis le 23 novembre 2010, à l'Université Complutense de Madrid.

Dans la perspective de l'analyse du discours, sur la base d'une réflexion sur les procédés rhétoriques-discursifs de l'humour, on a procédé à l'analyse d'une série d'éléments contribuant à la configuration de la représentation culturelle de la femme dans des contextes discursifs divers (écriture littéraire, théâtrale et musicale).

¹ Texto adaptado por Isabelle Marc

Le travail de José Luis Martínez-Dueñas, «La secuencia humorística como procedimiento retórico y poético: al otro lado del canal», aborde la présence croissante de la séquence humoristique dans les textes littéraires. À l'instar de Jean-Michel Adam (1990 et 1992), qui considère qu'une séquence dénommée poétique, ne pouvait faire partie des prototypes séquentiels qu'il propose, l'auteur de l'article considère que la séquence humoristique sous-tend la narration, la description, l'argumentation et le dialogue pour établir un tissu intime de connivence avec le récepteur du message littéraire. Martínez-Dueñas explique que la rhétorique est intimement liée à l'émetteur et au message mais aussi à la réception, en tant que culmination de l'acte de communication. L'action et l'objet communicationnels des séquences humoristiques sont complétés par les modes d'expression qui permettent leur fonctionnement. L'auteur énumère la série de ce qu'il dénomme les «formes de l'âme» et qui sont exprimées par l'énonciation humoristique: pour exprimer l'incongruité, le paradoxe, la supériorité, l'absurde ou la dé-construction on aura recours aux différentes figures du sens de la rhétorique classique.

A partir d'un corpus de textes divers de la littérature comparée, Martínez-Dueñas souligne l'importance de l'analyse de l'expression humoristique. En ce sens, il met en évidence le lien existant entre la force illocutoire et perlocutoire de cette séquence d'énonciation. Le rapport entre l'orientation argumentative du locuteur et la réception intelligente de son interlocuteur est si étroit qu'il devient indispensable à la réalisation de l'objet de l'énonciateur et à l'action sur le des-

tinataire. La «perversion textuelle» instaurée par l'humour est, selon l'auteur, configurée à partir des déviations sémantiques et de leur récupération dans un va-et-vient construisant et re-construisant le sens.

Mercedes Rolland, dans «La vision humoristique de la femme dans les littératures française et espagnole», présente une analyse des séquences humoristiques dans deux pièces de théâtre: *Un fil à la patte* de Georges Feydeau (1894) et *Mariabel y la extraña familia* de Miguel Mihura (1952). Ces deux textes, bien qu'éloignés dans le temps, présentent des ressemblances. En effet, les deux pièces abordent la thématique du mariage à partir de la perspective féminine: la voix et le regard de la femme configurent le discours dramatique, basé sur le paradoxe, afin de questionner les conventions culturelles régnautes dans les deux pays.

Ce travail met à jour deux formes selon lesquelles l'humour est introduit dans le texte dramatique. Chez Feydeau, les paradoxes et les incongruités permettant la dé-construction de la doxa sortent de la bouche des femmes; chez Mihura, les mécanismes de l'humour résident dans les mécanismes de mise en scène. Les didascalies sont les responsables de l'introduction de l'humour; la gestualité et la mise en scène configurent donc le discours humoristique, qui acquiert ainsi une certaine distance énonciative.

En ce qui concerne la création d'une image féminine atypique, l'article de Rolland Quintanilla réfléchit sur les enjeux des coordonnées spatio-temporelles de leur écriture. Le texte de Feydeau met en scène une protagoniste contraire aux modèles sociaux de l'époque, capable d'une pensée innova-

trice, frôlant parfois l'absurde. Le texte de Mihura, presque un siècle plus tard, essaie de présenter l'image d'une femme nouvelle, libre des préjudices moraux, qui parvient à s'intégrer dans une société traditionnelle tout en conservant une certaine liberté.

Le travail intitulé «Grivoiserie féminine dans la chanson populaire contemporaine: le contexte franco-espagnol», rédigé par Isabelle Marc, s'intéresse au rôle de l'humour dans la chanson de contenu érotique interprétée par des femmes en France et en Espagne au cours du xx^e siècle. L'introduction souligne le rôle actif de la femme en tant qu'énonciatrice et réceptrice de l'acte humoristique dans le contexte contemporain, aussi bien en tant qu'humoriste qu'en tant que public; par ailleurs, l'humour est présenté comme un moyen dévié capable de subvertir l'ordre établi et la doxa.

Dans ce contexte, le texte explore comment les vedettes de la chanson grivoise, d'abord en France, puis en Espagne, se sont servies de l'humour pour faire passer des contenus érotiques dans un contexte éminemment patriarcal où le désir des femmes était tout simplement inexistant.

Le choix de la chanson comme objet multisémiotique où sont conjuguées musiques, parole et performance, permet de mettre en valeur le rôle de la femme en tant que responsable de l'humour. En effet, ces chanteuses, par le biais de leur gestualité et de leur voix ont introduit l'humour comme forme d'agencement et de déstabilisation de la doxa dès l'aube du xx^e siècle. L'évolution de l'humour dans ce genre de chansons érotiques révèle également l'évolution dans les mœurs et l'image de la femme dans les cultures du spectacle du siècle dernier.

La dernière contribution du volume, signée par Ángeles Ciprés Palacín, est intitulée «Changement des rôles sociaux et crise du couple dans le discours littéraire actuel en France et en Espagne». L'objet du travail est d'analyser les séquences humoristiques liées à la crise du couple traditionnel et aux mutations sociales subséquentes dans les textes littéraires français et espagnols au cours de dix dernières années. En dépit des divergences, l'auteure signale que les textes français sélectionnés présentent une femme plus émancipée vis-à-vis des rôles traditionnels. De leur côté, les textes espagnols du corpus réalisent une critique plus poussée de la doxa. La cible des séquences humoristiques est hétérogène dans les textes français et bien plus focalisée sur les structures de domination dans les textes français. Les procédés discursifs de l'humour sont similaires; or, dans les textes espagnols la composante ludique prévaut sur la composante critique alors que l'inverse est vrai pour les textes espagnols. L'auteure constate donc que l'image de la femme des textes français est celle d'une femme forte, libérée de la domination masculine, alors que les textes espagnols, eux, décrivent la situation d'inégalité entre les sexes.

Dans le cadre plus vaste de l'analyse du discours, les textes recueillis dans le présent volume constituent une première approche à notre corpus d'étude. Ils aspirent à devenir la première étape d'une série de recherches sur le discours humoristique dans d'autres domaines discursifs, tels que les monologues dramatiques ou les chroniques journalistiques.

La secuencia humorística como procedimiento retórico y poético: al otro lado del canal

José Luis Martínez-Dueñas
Universidad de Granada

En la novela de Humberto Eco *El nombre de la rosa* se desarrolla una trama de intriga libresca que se resuelve al final cuando el franciscano Guillermo de Baskerville encuentra un libro con un texto final en griego que resulta ser una obra perdida de Aristóteles cuya lectura revela lo siguiente “[...] *Como habíamos prometido ahora trataremos de la comedia (así como de la sátira y del mimo) y de cómo, suscitando el placer de lo ridículo, ésta logra la purificación de esa pasión*”, (Eco 1980: 566). El detective franciscano expone igualmente que “*Aquí Aristóteles ve la disposición a la risa como una fuerza buena, que puede tener incluso valor cognoscitivo, cuando, a través de enigmas ingeniosos y metáforas sorprendentes [...]*” (Eco 1980: 571). El problema de encontrar la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles se resuelve con el incendio de la biblioteca. Pero resulta revelador que Eco incluya esta trama como parte de una conjura de un bibliotecario celoso, Fray Jorge de Burgos, para ocultar la auténtica mirada de Aristóteles sobre el humor como componente de la representación humana de la verdad y

evitar la risa, con todo lo que en ésta se asocia de sacrílego y de maléfico. San Isidoro escribía que el origen de la risa está en el bazo: *Splen dictum a supplemento ex contraria parte iecoris, ne vacua existeret: quem quidam etiam risum causa factum existimant* (Isidoro 1983: II 34). Del depósito del bazo para la risa y de los cuatro humores (sangre, bilis, melancolía y agua: Isidoro 1989: I, 484) hasta nuestra actual concepción del humorismo y del sentido del humor hay mucho cambio antropológico y social.

Por tanto, al tratar del humor hemos de proceder a entender sus usos y situaciones, sus intenciones y efectos, y sus contextos, y en todo momento se llega a asociar con lo cómico, lo divertido y en parte con lo irónico. Al tratarse de una actitud, y por tanto de una intención, se ha de comprender que se trata de un procedimiento retórico, de un modo de expresión con intención y finalidad. Me centraré, pues, en los modos de expresión y su representación, es decir, en lo retórico. Hay otro aspecto complementario pero de otro nivel, que es su representación literaria, y allí surge lo poético, y por tanto el estudio de la poética, pero allí no entraré especialmente por razones obvias.

En el libro II de la *Retórica*, Aristóteles trata de los requisitos de la metáfora e incorpora a sus análisis la fuerza de lo cómico a través de lo inesperado, como en las parodias de las piezas cómicas:

Caminaba llevando en los pies sabañones,
mientras que uno espera que dijera no sabañones, sino sandalias. Mas es preciso, una vez que haya sido dicho, que sea claro. El juego de palabras dice no lo que dice,

sino lo que el nombre varía, lo de Teodoro contra Nicón el citaredo: “La Tracia cantó”, que parece quiere decir le “confunde” y engaña; pues dice otra cosa. Por lo cual es agradable para el que lo sabe, más si no entiende que Nicón es tracio, no parecerá que es esto gracioso (Aristóteles: págs. 204-205).

Esta ilustración indica claramente la forma en que se dispone lo cómico, lo gracioso, a través del uso de la retórica, empleando el humor. La idea de lo ingenioso, lo inesperado, lo diferente, y el entendimiento de lo mismo en lo que en lingüística moderna se ha dado en llamar I.S.A. (acto de habla indirecto) a lo que volveré más adelante, no es más que una muestra de ese proyecto aristotélico avalado por los dos grados de afecto: el *ethos* y el *pathos*, la capacidad de entender las emociones, el desarrollo de las formas del alma, como las representadas en lo inesperado del ingenio, su comicidad y su humorismo: lo absurdo, lo incongruente, lo rompedor, la agresión, la verdad, la superioridad, entre otros elementos, pues se crea una expectativa y ésta no se cumple, hay una inconsistencia lógica como explica la teoría cognoscitiva de re-estructuración de Gleitman (Veatch 1998: 1919). No obstante, he de insistir en que, en mi opinión, todos los procedimientos retóricos no son elementos mecánicos sino que pertenecen al proyecto de la persuasión dentro de una argumentación. Con sus correspondientes entimemas y pertenecientes a los diversos géneros, pues las narrativas cómicas siguen un patrón retórico en ocasiones conducente a convencer al auditorio de ciertas posiciones ideológicas y se utiliza en *ethos* aristotélico y el *cairos* de Isócrates, igual que los principios de

praxis/theoreia de éste autor (Greenbaum 1999: 33). Por tanto, ha de haber siempre un equilibrio pues la comicidad no ha de ser el resultado no buscado, lo que resulta en ridículo como explica López Eire recordando a Quintiliano al tratar las apelaciones al miedo:

Ya Quintiliano nos prevenía del riesgo de suscitar la risa por incurrir en teatralidad al tratar de provocar sentimientos de espanto u horror. Cf. Quintiliano, *Institución oratoria* 6, 1, 37-43 (López Eire 1996: 97).

Esta idea de la emoción, se entiende el grado afectivo más débil, como estado de ánimo duradero, una de cuyas variantes es el *ridiculum* (*geloion*) y que aparece en la comedia o en la conversación (Lausberg 1975: 50).

Ha de quedar claro, por consiguiente, que mi consideración de la retórica del humor se incluye dentro de la retórica de la argumentación, en sus líneas generales más clásicas y dentro del más actual desarrollo complejo de Perelman y Olbrechts-Tyteca (1973) una teoría general del discurso persuasivo, de la comunicación persuasiva. Si se concibe, por tanto, el humorismo, es decir la actitud y la disposición de ingenio con gracia e ironía, como un modo de expresión con sus fines e intenciones, y sus resultados, habrá de hablarse de un procedimiento retórico dado y desarrollado en diversas formas y elementos, lo que incluye el uso de tropos y figuras a través del humor que influye en las personas, se complace, se orienta el pensamiento, se levantan pasiones y se dirigen acciones (Perelman 2002: 198).

Como señala Walter Nash, la retórica en su humor es erudita, elaborada, astuta y a menudo deliciosamente sutil pero su primer requisito consiste en evitar las reglas de medida y del decoro impuestas por la práctica de lo sobrio (Nash 1989: 167). Siempre hay un punto de inflexión, un vacío lógico, una búsqueda de desafío a la razón, que se resuelve a través de un entendimiento. Esto es lo que en la teoría de los actos de habla se llama la fuerza elocutiva, como intención del plan del emisor, y la fuerza perlocutiva, como efecto; esto, al fin y al cabo, es también lo que puede llegar a formar parte de una interpretación retórica, a mi entender: digo algo para obtener un resultado y lo planeo y lo preparo con unos elementos como la ironía, la aporía, el símil, o la metáfora: y así pueden parecer totalmente inoportunos o antes bien pueden servir para aliviar una situación de tensión. Y de estos elementos utilizo su función de manera diferente al jugar con lo inesperado, lo ilógico, lo contradictorio (Metz 1985), lo absurdo. Hay que distinguir entre las formas en sí, y su contexto, es decir, las condiciones que indican su uso. Una broma verbal, un chiste, pueden ser muy graciosos pero totalmente inoportunos o antes bien pueden servir para aliviar una situación de tensión. Se trata de recursos argumentativos que constituyen parte de una proyección retórica. Como escribía un periodista norteamericano, el humor despierta un elemento diferente, sulfuroso, frente a la vida diaria, ramplona y convencional que se alinea con los bromuros; de ahí que los creadores, los artistas y los reformadores sean sulfitos, los que mantienen una independencia de criterio (Redfern 1989: 153-154).

El humor se emplea como elemento de trasgresión, tal como ocurre en *Lisistrata*, obra en la que las mujeres de Atenas toman la Acrópolis como ficción cómica (Loraux 1900: 499-500). Así, en *Travesuras de la niña mala*, Mario Vargas Llosa nos presenta a la antigua Lily que se hacía pasar por chilena en Lima, y cuando años después la descubren en París responde con humor y risa:

¡Ricardo, Ricardito, Richard Somocurcio! —Exclamó, divertida, y ahora sí sentí la presión de su mano—, ¡El flaquito! Ese mocoso tan arregladito, que parecía haber hecho la víspera la sagrada comunión. ¡Ja, ja! ¡Ay qué risa! Ya entonces tenías carita de santurrón! (Vargas Llosa 2006: 35-36).

El uso de hipocorístico, el nombre en inglés, la ironía de la descripción, la broma reída: todo es parte de esa situación que hay que dominar. El humorismo es un arma potente y más si además se envuelve en una risa, y más, como es el caso que nos ocupa, si el destinatario está coladito por la niña. Y así por toda la novela en la que la niña mala siempre se ríe en situaciones difíciles como cuando en su complicado estado civil la amenazan con una causa criminal y se dirige a Ricardo:

—¿Ya no estás enamorado de mí? —se rió.

—Sí lo estoy, por lo visto [...] Volvió a reírse. Por lo menos me quedan tus huachaferías —exclamó. Te llamaré, para que me lleves naranjas a la cárcel (Vargas Llosa 2006: 146).

La pregunta que puede hacer temblar a más de un hombre la envuelve en risa, un humorismo provocador, una retórica de la provocación que se completa con un futuro malo y una situación cómica. La niña mala planea sus acciones con palabras de un discurso del humor, una retórica de la sorpresa que pone un contrapunto al dramatismo de la situación y a la sentida declaración de Ricardo. La niña mala siempre ríe, especialmente cuando Ricardo le hace sus complejas y profundas confesiones, como cuando se la encuentra en Tokio y le pide que vuelva a París con él, a lo que ella responde:

No está mal —se rió ella y adelantó la cara y me dio en los labios el beso de un pajarito (Vargas Llosa 2001: 175).

El humor surge en la interacción de un diálogo, que leemos y vemos en su dimensión irónica, como en una novela de Cabrera Infante, en la conversación entre el joven periodista y la jovencísima Stela:

“*O lente, lente currite noctis equi*”, casi declamé.

—¿Qué cosa?

—¿Qué qué?

—¿Qué dijiste?

—Lentos, lentos corran oh caballos de la noche.

—¿Qué cosa es eso?

—Un verso.

—¿Tú haces versos?

—Yo no, un amigo mío que se llama Ovidio.

—¿Ovillo? ¿Qué clase de nombre es ése?

—Es un nombre latino.

—¿Latinoamericano?

—No diría tanto (Cabrera 2008: 44).

Ahora el humor no surge de un interlocutor sino de la interacción de ambos. El periodista aspirante a literato usa su erudición que no es comprendida por la ingenua Stela. La consabida mala interpretación de un nombre clásico o de un rasgo histórico produce una broma literaria, por lo inesperado, lo absurdo del caso. El juego de palabras como retorcimiento léxico a través del que se consigue el efecto sorprendente es la clave continua de esta novela. En un momento de reflexión, el narrador expone su poética del amor/humor:

—No entiendo de bromas.

—Yo sé, pero habiendo dos uno no es suficiente.

—Mira que hablas raro.

—Ya sé, ahora una mención comercial, dicen los, franceses *A Cuba il n'y pas de cacao?* Buena nueva, ¿no veldá mi beldad?

—No se sonrió, ni siquiera un rictus en la comisura. Comic sure. Tenía menos sentido del humor que la Mona Lisa. Ah, las mujeres. *Cherchez la fun* (Cabrera 2008: 202).

En esta ocasión la broma parte del hombre sobre la mujer, y la imposibilidad de entendimiento. El juego dialectal /l/-/r/ del español cubano es un recurso humorístico, inesperado, al igual que cambiar la palabra francesa *femme* por la inglesa *fun* y obtener un resultado distinto. Aquí la queja es

la falta de humor de la joven Stela, lo que da pie al periodista a su conjura retórica, con una especie de antanacsis, al decir una palabra casi homófona FUN/FEMME. Esto es característico de Cabrera, al hacer el eco de sílabas y fonemas de manera continua, creando ese ambiente fónico de vértigo disparatado, lo que ya aparece en Rabelais, en Sterne, en Carroll y en Joyce (Culler 1988: 1-16). Cabrera Infante hace de este recurso un modo de vida literaria, lo que aparece de forma continua, casi vertiginosa: y casi siempre con unas referencias literarias:

También a mí me duele. Todo me duele. Como dijo una mona, a mí me duele España (Cabrera 2008: 118).

—A esa desdichada hora de la mañana, hora pronovios, salimos a la calle (Cabrera 2008: 124).

—Era la rebelión de las musas: Clío, Terpsícore y sus alias inter pares (Cabrera 2008: 228).

—[...] cuánto Hemingway ignorado representaba aquella caricatura del artista adolecido, aquel retrato de Dorian *graying* [...] (Cabrera 2010: 224).

—[...] como creo que dije, siempre que oigo la palabra pistola echo mano a mi libro (Cabrera 2010: 457).

El juego de palabras es un traqueteo semántico y pragmático constante pues el significado de esas palabras y su contexto original se revocan, o se evocan, y se convocan nueva e inesperadamente. Y así fluye una narrativa engastada en una retórica de la cita inconexa y sus perversiones, porque, al fin y al cabo, y en mi modesta opinión, el humor

es una perversión textual, ya que no usa el folio recto sino el verso, y atraviesa la gramática enojosamente. Se usa la idea de lo superior socialmente, la incitación psicológica y la incongruencia cognoscitiva para llevar a cabo acciones de negociación social con el requerimiento de propuesta, el giro humorístico, la risa y la argumentación sobre la propuesta (Bonaiuto et al. 2003: 201).

Esto ocurre también en su otra novela póstuma, *Cuerpos divinos*, aunque en tonos diferentes:

—[...] mientras Hemingway tomaba otro mojito, perdida la cuenta pero no el sentido (Cabrera 2010: 223).

La búsqueda de un efecto determinado se lleva a cabo a través de unos procedimientos de escritura que son claramente retóricos en cuanto al despliegue de su uso tropológico. Todo proyecto retórico es un despliegue tropológico y en el humor subsisten fundamentalmente las metáforas, los símiles, los zeugmas y los “juegos de palabras” como la antanacsis, la silepsis o la paronomasia.

La intención humorística es básicamente contextual y eso resulta a veces de difícil entendimiento. Muriel Spark en su divertidísima novela *The abbess of Crewe* crea una trama de conspiración abacial con unas monjas expertas en dispositivos de escucha y de espionaje para controlar todo en la elección de la nueva abadesa. El niño Jesús de Praga es el centro de los dispositivos en una sala de reuniones. El programa de la candidata no deja de ser una humorada en nuestros días:

‘I Intend to reinstate the system’, says Alexandra. ‘If I am the abbess of Crewe for a few years I shall see to it that each nun has her own private chaplain, as in the days of my ancestor St Gilbert, Rector of Sempringham. The nuns will have each her Jesuit. The lay brothers, who will take the place of domestic nuns as in the eleventh century, will be Cistercians, which is to say, bound to silence. Now, if you please, Walburga, let’s consult *The art of war* because time is passing and the sands are running out’ (Spark 1974: 47).

La ocurrencia de la monja puede parecer muy real y seria, y nos hace sonreír, por lo anacrónico y absurdo, a poco que se sepa de historia de la Iglesia. Hoy día, sin embargo, el contexto no sé si se reconocería en su dimensión humorística. Igual que al final de la novela cuando la abadesa ordena que se seleccionen las transcripciones de las cintas grabadas y se omitan sus versos: *Put “Poetry deleted”* (Spark: 1974: 106). La broma es mayúscula sólo si se recuerda que en esos años la actualidad del caso Watergate hizo dimitir al presidente Richard Nixon cuyas conversaciones circulaban editadas y lo más sobresaliente era la cantidad de *expletive deleted* señalando las mismas. Son los ecos de situación repetida con humor, como cuando, hace unos años, un periodista entrevistando al entonces Primer Ministro Blair éste se dirigió a él muy formalmente y replicó: *Call me Tony*. Pues meses después en una entrevista a Anthony Hopkins, que acababa de recibir una distinción nobiliaria, el periodista le llamó Sir Anthony, a lo que el actor galés replicó con sorna: *Call me Tony*. Esa repetición de eco constituye un recurso común y efectivo, pues es

una cita al revés. En el *Parterre de la rhétorique* publicado en Lyon en 1659 se da el nombre de una flor o de una planta a cada figura y tropo, y la cita es el narciso, por razones obvias cuando se usa de manera ostentosa y no como apoyo de conocimiento. Los casos citados son usos de una retórica de la cita por otros medios, los del humor, pues concita el acto de leer y de escribir como metonimia con un valor de significación y la complejidad de la repetición, una mimesis (Compagon 1979).

Estas ilustraciones literarias no han de alejarnos de la realidad vívida y antropológica del humor, como se puede ver en rasgos de carácter nacional, *lato sensu*. Notable es el caso del humor inglés, pues como una reconocida autora explica a los ingleses se les concibe en ironía, “flotamos en ella en el útero, es el líquido amniótico... de bromas pero sin bromas. Preocupados pero sin preocuparse. Serios pero sin serlo.” (Fox 2004: 65). Resulta de gran interés que se mencione la ironía, gran tropo, como rasgo nacional, lo que marca un tipo de comportamiento, una constante en la conversación, algo endémico. La meiosis, o la disminución del significado, también forma parte de ese carácter nacional, sólo que se le denomina de forma corriente en inglés *understatement*, decir menos de lo que se piensa, algo instalado en la psique inglesa, una parodia de uno mismo, como cuando se evalúa una situación espantosa, horrorosa, traumática como “no muy agradable” (Fox 2004: 67-68). Igual ocurre con el desprecio hacia uno mismo, y la comicidad como rasgo personal en situaciones inesperadas. Hay unas reglas del humor en la pragmática de la conversación inglesa y no son más que unos procedimientos retóricos encastillados en el carácter

nacional, dentro de lo posible. En realidad, todo este tipo de humor se basa en un sentido empírico, el que explicaron Hobbes y Hume, pues lo real se ha de entender por un observador sin prejuicios, de ahí el desprecio hacia uno mismo, la excentricidad, la ironía... (Easthope 2000: 60).

Y apara terminar un chiste inglés de hace veinte años, pero que puede ser una buena ilustración para ver las narrativas breves como proyectos retóricos del discurso del humor:

Margaret Thatcher presume de que se ha hecho a sí misma.
Eso libera ciertamente al Todopoderoso de una tremenda
responsabilidad...

REFERENCIAS

- Aristóteles 1971, *Retórica*, A. Tovar (ed.), Madrid: Instituto de Estudios Políticos
- Bonaiuto, M., E. Castellana and A. Pierro, 2003, “Arguing and laughing: The use of humour to negotiate in group discussions”, *Humour. International Journal of Humour Research*, 16: 183-223
- Cabrera Infante, G. 2008, *La ninfa inconstante*, Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Cabrera Infante, G. 2010, *Cuerpos divinos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg
- Compagnon, A. 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris: Éditions du Seuil
- Culler, J. 1988 “The call of the phoneme”, en J. Culler (ed.) *On puns. The foundation of letters*, Oxford: Blackwell 1988
- Easthope, A. 2000, “The English sense of humour?” *Humour. International Journal of Humour Research*, 13: 59-75
- Eco 1980, *Il nome della rosa*; cito por la edición española: *El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen 1982
- Fox, K. 2004, *Watching the English*, London: Hodder and Stoughton
- Greenbaum, A. 1999, “Stand-up comedy as rhetorical argument”, *Humour. International Journal of Humour Research*, 12: 33-46
- Isidoro de Sevilla, San, 1983, *Etimologías*, Madrid: B.A.C., 2 vols.

- López Eire, A. 1996, *Esencia y objeto de la retórica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Lorau, N. 1990, *Les expériences de Tiresias*, Paris: Gallimard
(cito por la edición española, *Las experiencias de Tiresias*, Barcelona: Acantilado 2004)
- Metz, C., “Instant self-contradiction”, en M. Blonskiy (ed.) *On signs*, Oxford: Blackwell 1985,: 258-266
- Nash, W. 1989, *Rhetoric. The wit of persuasion*, Oxford: Blackwell
- Perelman, Ch, y L. Olbrechts-Tyteca 1973, *Traité de l’argumentation* (La nouvelle rhéorique), Bruxelles: Éditions de l’Université de Bruxelles, (trad. Española), *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid: Gredos, 1989 (5ª ed.)
- Perelman, Ch. 2002, *L’empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris: Vrin
- Redfern, W. 1989, *Clichés and coinages*, Oxford: Basil Blackwell
- Spark, M 1974, *The abbess of Crewe*, Harmondsworth: Penguin
- Veatch, T. 1998, “A theory of humour”, *Humour. International Journal of Humour Research* 11: 161-225

La vision humoristique de la femme dans les littératures française et espagnole

Mercedes Rolland

Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCTION

J'ai choisi de centrer mon analyse sur deux pièces théâtrales de deux auteurs différents, d'époques différentes, mais qui tous deux traitent un sujet qui concerne de façon essentielle la vie des femmes: celui du mariage, abordé d'ailleurs de façon diamétralement opposée et avec des tons et des ressources bien différentes, comme nous le montrerons au cours de l'analyse. Mais tous les deux proposent une vision axée sur le paradoxe et donnent la voix à la femme pour une mise en question cocasse des conventions traditionnelles

Le choix de pièces de théâtre m'a paru intéressant vu le statut spécial de l'acte d'énonciation théâtrale. Dans une représentation il se produit une double situation d'énonciation: d'une part entre les interlocuteurs à l'intérieur de la scène, et d'autre part une complicité entre l'auteur et le public de la salle. On pourrait ajouter un troisième niveau dans le cas des pièces publiées, la relation entre l'auteur et le lecteur, où le possible décalage temporel devrait être aussi considéré.

Les deux pièces choisies sont :

En premier lieu: la pièce *Un fil à la patte* de Georges Feydeau, célèbre auteur de boulevard, dont les œuvres eurent un énorme succès à la fin du XIX^e siècle et qui ont eu une influence manifeste dans la comédie du XX^e siècle concrètement dans la *screw-ball comedy* du cinéma américain des années 30-40 qui a largement puisé dans les pièces de notre auteur ou plus récemment, et de son propre aveu, dans les folles comédies de Blake Edwards. Almodovar, lors d'une reprise de sa désopilante *Mujeres al borde de un ataque de nervios* à la tv espagnole, fin octobre dernier, en reconnaissait sa filiation. En France depuis quelques années notre auteur jouit d'un regain de popularité, avec les représentations dans les théâtres parisiens et les éditions en œuvres complètes comme celle de Bordas (Théâtre complet, 4 vol. 1988-89), et douze pièces dans la collection "Omnibus" en 1994. C'est à cette édition que nous empruntons le texte, concrètement les scènes II et III de l'acte II et la sc. VIII de l'acte III. La pièce fut représentée le 9 janvier 1894 au théâtre parisien du Palais Royal. La jeune fille Viviane d'*Un fil à la patte* me semble un bon antécédent de l'héroïne de *Historias de Filadelfia* ou de la *Fiera de mi niña*.

Le deuxième texte c'est la pièce *Maribel y la extraña familia* de Miguel Mihura dont l'activité théâtrale, commencée en 1932 avec la pièce *Tres sombreros de copa*, qui ne fut acceptée et appréciée qu'après la guerre civile en 1952, date de la première représentation. Dès cette première pièce, Mihura abordait le sujet du mariage mais du point de vue de la perspective masculine: choisir le bonheur, l'aventure, la fantaisie,

la liberté, d'un mariage d'amour avec une actrice ou bien la sécurité, la routine, la bienséance d'un mariage avec la *demoiselle vertueuse*

Dans *Maribel*, dont la première représentation eut lieu à Madrid le 29 septembre 1959, comme le titre l'indique, la focalisation s'exerce sur la femme: Maribel.

Les deux exemples choisis ont en commun la vision paradoxale et de rupture avec la «doxa» des opinions et des attitudes établies, mais envisagée et traitée de façon opposée. Du point de vue formel, chez Feydeau l'humour s'exerce à travers les interventions des personnages dans les scènes indiquées, alors que chez Mihura c'est dans les didascalies du début de la pièce et dans l'évolution de la situation tout au long de celle-ci. La technique de Feydeau se base sur des effets linguistiques du dialogue entre les personnages, tandis que dans le deuxième cas c'est l'aspect visuel de la perspective du spectateur, voire du lecteur, imaginant dans ce cas à travers les amples précisions scéniques de l'auteur la situation et même la condition des personnages. Nous allons préciser ces techniques.

2. FEYDEAU. *UN FIL À LA PATTE* ²

2.1. ACTE II. SC. II

Viviane, fille de la Baronne est fiancée au libertin Monsieur Bois d'Enghein, amant de Lucette, chanteuse de café-concert,

² Georges Feydeau. *Théâtre*. Edition Omnibus. 1994, «pp.295-300»

avec laquelle il essaie de rompre sans succès tout au long du premier acte. Liaison que Viviane évidemment ignore. C'est le jour de la signature du contrat de mariage entre Viviane et Bois d'Enghein. Ici s'initie le dialogue entre la Baronne et sa fille.

Avant de nous centrer sur les formes de l'ironie mises à l'oeuvre nous allons établir la *doxa* par rapport à laquelle se produit l'écart que constitue toute forme ironique: *doxa* qui représente aussi bien l'idéologie et les habitudes sociales intratextuelles (la Baronne, M. D'Enghien) qu'extratextuelles: le public qui assiste à la représentation, le lecteur éventuel de la pièce.

Doxa: la norme et le désir pour une jeune fille de *bonne famille* c'est de se marier avec un homme *honnête*, de bonne position, supposé fidèle. Le mariage suppose l'accès à la respectabilité, le mari sera un signe de statut. La maternité est le destin logique du mariage, le divorce est une malheureuse éventualité. Quelques exceptions se faufilent cependant dans une société permissive: le besoin (dans les paroles de la Baronne) de *compléter* un mari «non satisfaisant» par un amant, ce qui, en fait, est d'usage dans les ménages de l'époque, figure d'ailleurs constante dans le théâtre de Feydeau. Dans le texte tous ces aspects seront passés en revue l'un après l'autre pour être mis en question. Le dialogue entre mère et fille commence:

Baronne: «nous voilà arrivés au grand jour» (de la signature du contrat de mariage)

Viviane: «Mon Dieu, oui!»

L'exclamation de Viviane: «Mon Dieu» fait contraste avec l'expression appréciative de la Baronne «le grand jour» à laquelle devrait correspondre la joie de Viviane, et ce *Mon Dieu* est plutôt l'expression de la résignation, de l'agacement. L'intonation de l'actrice accentuerait l'effet dépréciatif.

La Baronne renchérit suivant les principes de la *doxa*:

Baronne : «Tu es contente de devenir la femme de Monsieur du Bois d'Enghien?»

Viviane: «Moi? Oh, ça m'est égal!»

Dans une situation pareille les deux réactions possibles seraient ou bien positive: l'acceptation : *oui, je suis contente*, ou bien négative : le refus. Toutes deux formes marquées. L'effet de comique se produit par l'inattendu : «Ça m'est égal!» Forme neutre, non marquée, forme d'atténuation qui s'apparente à la litote. Puis:

Viviane répond : Oh, ça, pour faire comme tout le monde, parce qu'il arrive un temps où, comme autrefois on a quitté sa bonne pour prendre une gouvernante, on doit quitter sa gouvernante pour prendre un mari.

La jeune femme joue ici de l'évidence: « tout le monde se marie», mais continue sur le registre de la banalisation: aucun intérêt personnel, et renchérit de manière grotesque en considérant le mari comme un tuteur, un garde asexué puisque sur le même plan que les *surveillantes, domestiques: bonne, gouvernante*. Et cette première partie du dialogue se

clôt avec une pirouette en oxymore: «c'est une dame de compagnie-homme, voilà». Tout aspect sexuel est ici obvié.

Un deuxième aspect du mariage est énoncé par la baronne: la maternité.

Baronne: “Mais il y a autre chose, et la maternité qu'est—ce que tu en fais?”

Viviane: “Ah oui, la maternité, ça c'est gentil...mais qu'est-ce que le mari a à faire là-dedans?”

Baronne: Comment, “ce qu'il a à faire?”

Viviane: Mais dame! Est-ce qu'il n'y a pas un tas de demoiselles qui ont des enfants et des femmes mariées qui n'en ont pas!...Par conséquent, si c'était le mari... n'est-ce pas?...”

Vue superficielle, se situant sur le plan des apparences, obviant à nouveau l'indispensable aspect sexuel: les effets pour la cause, donc la figure qui s'apparente à la métonymie. En tout cas tout au long de la scène est présent le procédé de l'ellipse par escamotage de la sexualité. Le dialogue se poursuit sur le même registre de dérision:

La Baronne: Il est bien de sa personne

Viviane: *Oh, pour un mari c'est toujours assez bien.* Regarde dans n'importe quel ménage, quand il ya deux hommes, c'est toujours le mari qui est le plus laid... alors!

La jeune fille continue tout au long de la scène à arborer des opinions contraires aux dictées de la doxa pour laquelle

le mari serait censé être honnête et fidèle: «Moi, mon idéal d'homme, c'est justement l'homme que je ne peux pas épouser», «un mauvais sujet» «qui a une réputation détestable» dont «on pouvait citer toutes les maîtresses».

La Baronne, scandalisée: «Les maîtresses!», Viviane, où as-tu appris à prononcer ces mots-là?»

Viviane, très naturellement: «Dans l'histoire de France, maman, (récitant) Henri IV, Louis XIV, Louis XV, 1715-1774»

La Baronne, avec candeur. « Oh! Des rois! Donner un pareil exemple à des jeunes filles!»

Le jeu de comique se produit ici par le choc de deux niveaux contextuels du mot maîtresses: 1) le niveau quotidien de la société bien pensante de la baronne et de l'époque où le mot *Maîtresse* est chargé de connotations d'immoralité et est donc peu convenant dans la bouche de la jeune fille et 2) le niveau scolaire où la jeune fille a appris l'histoire des rois de France avec leurs maîtresses, comme une donnée de plus, ce qui est indiqué par l'auteur grâce à la didascalie (*récitant*) le terme apparaissant banalisé.

La description de l'idéal d'homme, donc de mari, se poursuit sur le plan du paradoxe, l'homme devenant un *objet*, dont le prix se mesure à la demande dont il est l'objet et le sarcasme se manifeste ici dans la comparaison: «Qu'est-ce qui fait la valeur d'un objet? C'est l'offre et la demande!». «C'est ça qui vous pose un homme», «Un mari comme ça c'est flatteur!», puisque désiré par les autres femmes. «Ça devient comme une espèce de légion

d'honneur»: comparaison cocasse par antiphrase, inadéquation de la qualité de la décoration à la situation.

Dans ces répliques la cible de l'auteur par le truchement de la candeur de Viviane porterait sur la réalité habituelle de l'époque où la femme est montrée comme un objet décoratif avec bijoux, fourrures, etc. la situation se retournant ici où c'est l'homme qui devient un trophée. Inversion : l'homme devient un trophée de chasse: «c'est ça l'amour! » Oubli total de tout romantisme (si loin de Mme Bovary). Et finalement : «Et puis si ça n'était pas, avec le divorce, n'est-ce pas? C'est si simple!»

A nouveau banalisation de la réalité et achronie de la situation; avant même le mariage on envisage le divorce (marqué par le *déjà* du fiancé dans la réplique de la sc. suivante. (Sc. III) avec Bois d'Enghien où Viviane renchérira sur la question:

A la demande de la Baronne à B. d'E; «Vous la rendrez heureuse, n'est-ce pas?»

Viviane intervient : «Et puis, c'est ce que je disais à maman, avec le divorce, n'est-ce pas?»

Bois d'Enghien, interloqué: « Ah vous avez déjà envisagé...?»

Viviane: «Oh! Moi je trouve ça très chic d'être divorcée!»[...] J'aimerais encore mieux ça que d'être veuve!»

B. d'E: «Tiens et moi aussi!»

Et la baronne, «au public» (indication de jeu de scène): «Allons elle me paraît en bonne disposition pour le mariage»: expression antiphrastique de connivence avec la salle.

La scène pourrait avoir deux lectures d'après la condition intellectuelle et personnelle de la jeune fille.

1. Toutes les répliques de la scène pourraient être interprétées, comme sortant de la bouche d'une ingénue, ignorante des réalités sexuelles et qui n'est consciente que des apparences, obviant le côté sexuel de la relation homme-femme, mais avec une pointe de défi générationnel et d'effronterie. Dans ce sens il faudrait prendre ses affirmations au pied de la lettre et la scène aurait une teinte plutôt humoristique, de plaisanterie de la part de l'auteur.
2. La jeune fille pourrait être beaucoup moins ingénue, connaissant les secrets de la relation érotique et toute son attitude serait à interpréter comme ironique, avec sa mère pour cible et la salle comme public de l'acte ironique.

Je pencherais plutôt pour cette seconde hypothèse vue l'amusante reprise antiphrastique à l'égard de sa mère scandalisée par tant de hardiesse: «Non, vois-tu, maman, tu es *encore trop jeune* pour comprendre ça!..»

Ce serait en tout cas le jeu de l'actrice qui assumerait le rôle qui donnerait la clé de la signification de la scène.

2.2 ACTE II, SCÈNE III

Dans la scène III suivante nous allons assister à la situation opposée, cette fois-ci assumée de façon cynique par le fiancé Bois d'Enghein, qui va incarner dans ses paroles ce qui selon la doxa serait l'idéal d'une jeune fille.

Bois d'Enghein: «Moi je n'ai aimé qu'une seule femme» [...] «C'était ma mère»: inadéquation à la réalité érotique. [...] «Je m'étais dit que je voulais me réserver tout entier pour celle qui sera mon épouse»: ironie cynique, vus les antécédents de son histoire personnelle, et calque de celles qui seraient les paroles d'une jeune fille comme il faut. Boutade finale, gros comique farcesque et absurde:

«C'est comme si vous épousiez Jeanne d'Arc»: «tout sexe à part bien entendu». Bois d'Enghein prend pour cible la jeune femme et sa mère, et à nouveau l'histoire de France (même registre scolaire que précédemment, effet d'écho).

L'ironie finale au dénouement de la pièce, c'est que Viviane ayant découvert le libertinage réel de son fiancé, son attitude envers lui se retourne et finalement, admirative et flattée, elle se mariera avec lui.

3. MIGUEL MIHURA. *MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA*³

La pièce de Mihura propose aussi une vision paradoxale du mariage absolument atypique et en opposition à nouveau avec les us et coutumes et la mentalité de l'époque qui configurent la doxa.

L'histoire est la suivante: Marcelino, homme de province, veuf, plutôt jeune, propriétaire d'une fabrique de chocolat,

3 Miguel Mihura. *Maribel y la extraña familia*. Espasa Calpe. Col. Austral. 1999.

donc appartenant à la bourgeoisie aisée, voulant se remarier, vient à Madrid avec sa mère D.^a Matilde, très âgée et s'installe dans la maison de la sœur et tante respectivement: D.^a Paula, dame très âgée aussi, qui habite en plein centre de Madrid. Tous les trois aspirent à trouver une jeune femme moderne et gaie qui apportera un peu de joie à la famille. Marcelino croit l'avoir trouvée en la personne de Maribel, prostituée sans complexes, qui ne cachera pas la nature de son métier mais se heurtera à l'amour aveugle de Marcelino ainsi qu'à l'aveuglement des vieilles dames qui, au nom de la modernité, interpréteront de travers tous les signes évidents de la condition de la jeune femme qui finira par se marier avec Marcelino, avec l'accord enthousiaste des deux vieilles dames.

La première partie de notre description nous introduit dans la doxa:

Chez une famille de la bourgeoisie, le fils de famille, devenu veuf, se remariera à une jeune femme de sa classe, fille de famille, en principe du même milieu social, honnête, et dont la mission fondamentale sera soigner son mari, les futurs enfants et s'occuper des travaux de la maison: coudre, tricoter, "crochet", etc. Vie paisible, rangée, sans surprises ni aventures. Mari fidèle, travailleur et sérieux. Bonne entente en principe entre les deux familles.

Or la naïveté, l'ignorance, le manque de malice, peut-être aussi la hâte de se remarier et de s'établir, le manque de connaissance des lieux de loisir madrilènes expliquent la confusion de Marcelino qui nous est présenté par sa mère et tante comme:

Un chico verdaderamente encantador: fino, agradable, educado y amante del trabajo. Para él sólo existe su fábrica y su mamá. Su mamá y sus chocolatinas.⁴

Il entrera donc dans un bar à hôtesse, se méprendra sur les avances d'une des filles, en tombera amoureux et décidera de la présenter à la famille en vue du mariage.

Les deux mondes, ou éléments du paradoxe ironique sont posés par Mihura de façon directe à l'adresse du premier destinataire: le metteur en scène, qui a un rôle d'intermédiaire puisqu'il devra disposer les éléments visuels qui transmettent le message au destinataire réel qu'est le public de la salle. Troisième destinataire : le lecteur de l'œuvre publiée qui, faisant appel à son imagination à travers la réception des informations textuelles, assume à son tour le rôle de public de l'acte d'énonciation.

Par quels procédés? Ils sont de trois sortes: 1) les indications directes de mise en scène du début, 2) les didascalies que l'auteur insère à l'entrée en scène des personnages, et 3) les répliques des différents personnages dans le déroulement de l'action.

Les précisions scéniques vont au delà de la distribution des espaces, meubles, etc. et se constituent en une véritable narration qui pose les principaux éléments du problème. Il faut se rappeler que Mihura situe l'action à la fin des

4 M. Mihura. *Op. cit.* (Acte I, p. 67)

J'assume la traduction de toutes les références textuelles à partir de celle-ci: «Un garçon vraiment charmant, agréable, bien élevé et amant du travail. Pour lui seules existent l'usine et sa mère. Sa mère et les chocolats»

années cinquante dans le Madrid de l'époque, qui est celle de l'auteur, dans une société très conservatrice, voire puritaine:

Saloncito y cuarto de estar de una vieja casa de la calle de Hortaleza de Madrid. Una casa burguesa y amplia que quizá fuera lujosa hace sesenta años, pero que en la actualidad resulta recargada y divertidamente pasada de moda ya que en estos años no se ha cambiado ni un mueble, ni una cortina, ni un pañito, ni un cachivache.⁵

Ambiance cossue, mais vieillotte, démodée, immobili-
liste, traditionnelle, ennuyante: «dos jaulas una con canarios, y la otra con una cotorra. Retratos al óleo familiares. Viejas fotografías. [...] persianas echadas»⁶. Mais apparaît un objet discordant: «una mesa pequeña sobre la que hay un *moderno* tocadiscos, que es el único objeto que rompe el equilibrio de austeridad que da clima a la escena»⁷ [...] «antes de levantarse el telón, y ya con la batería encendida, oímos un *rock-and-roll* interpretado por Elvis Presley.

5 *Mihura. Op. Cit.* Acte I, p.63 et suivantes

« Petit salon et salle de séjour d'une vieille maison de la rue Hortaleza de Madrid. Une maison bourgeoise et ample qui était peut-être luxueuse il y a soixante ans, mais qui aujourd'hui paraît surchargée et drôlement démodée puisque pendant tout ce temps rien n'a été changé, ni meuble, ni rideau, ni napperons, ni babiole».

6 «Deux cages, l'une avec des canaris, l'autre avec une perruche. Portraits de famille à l'huile, de vieilles photographies, [...] les stores baissés.».

7 «Petite table sur laquelle se trouve un moderne tourne-disques, le seul objet qui rompt l'équilibre d'austérité de la pièce»..

Présentation du premier personnage:

Doña Paula es una limpia y simpática viejecita que puede tener muchísimos años. [observez l'imprécision et le superlatif] El cabello blanco y bien peinado. El vestido negro y severo con algún encaje. El abanico colgado de una cadena que lleva al cuello. El porte y el empaque de una verdadera señora de la clase media acomodada.⁸

Un peu plus tard apparaît le deuxième personnage: sa soeur Matilde

A peu près du même âge et habillée de façon similaire. Le début du dialogue entre D.^a Paula et *la visita* (institution tout à fait d'époque), nous introduit tout de suite dans une situation en contrepoint dont le choc produit l'effet comique: d'une part l'inadéquation des adjectifs qualifiant la musique de rock and roll: *charmant, délicieux* et de la musique moderne «*tan líricamente emocionante*» (goguenardise de Mihura). Effet d'incongruité. D'autre part la mention exacte et correcte de termes de la musique moderne, inattendu dans la bouche d'une vieille dame: *microsillon de quarante cinq tours, discoteca, blues*, goût enthousiaste pour Elvis Presley et Louis Armstrong, dont la diffusion en Espagne était aussi récente.

Le premier paradoxe de la situation est la contradiction à l'intérieur du monde des vieilles dames: d'un côté, elles sont bien de leur âge et de leurs habitudes: ambiance de la mai-

8 «C'est une petite vieille dame bien mise et sympathique qui est certainement très âgée. Les cheveux blancs et bien coiffés. La robe noire et sévère avec un col de dentelle. L'éventail accroché à une chaîne qu'elle porte au cou. Le port et l'allure d'une véritable dame de la classe moyenne aisée».

son, habitude casanière, tristesse. De l'autre, elles sont prêtes à connaître et recevoir la *fiancée*, comme il se doit dans une relation sérieuse en vue du mariage. Leur admiration pour la vie moderne est sincère; «siempre hemos odiado nuestra época, y hemos admirado esta generación nueva, fuerte, sana, valiente y llena de bondad»⁹ (évidente idéalisation de la nouvelle époque). Mais ceci serait trop sérieux et Mihura pousse la situation à l'extrême, jouant de l'exagération burlesque et absurde:

Doña Matilde: —Qué hombres los de antes, que se morían enseguida!

Doña Paula: —A mí, el mío me duró solamente un día y medio. Nos casamos por la mañana, pasamos juntos la noche de bodas y a la mañana siguiente se murió.

Doña Matilde: —Y es que se ponían viejos en seguida. Yo tuve la suerte de que el mío me durase un mes y cinco días a base de fomentos. Pero ya te acordarás, Paula. Tenía veintidós años y llevaba una barba larga, ya un poco canosa.... Y tosía como un condenado.

Doña Paula: —Según dice mi médico, ahora también se mueren antes que las mujeres, pero no en semejante proporción.

Doña Matilde: —Yo creo que lo que les sucede es que hacer el amor les sienta fatal (Miguel Mihura, *Maribel y la extraña familia*. Ed. Austral p.69)¹⁰

⁹ «Nous avons toujours haï notre époque et admiré cette nouvelle génération forte, saine, courageuse et pleine de bonté».

¹⁰ «D.^a Matilde: Et les hommes d'autrefois, qui mouraient si vite!

Elles critiquent l'ennui de ce genre de vie, le manque de liberté, les préjugés du temps de leur jeunesse. L'admiration déclarée de la modernité, que Mihura présente comiquement en chargeant les contrastes, prépare la définition de la jeune fille désirée par la famille:

«una muchacha moderna, desenvuelta, alegre y simpática [...] empleada, mecanógrafa, enfermera, hija de familia, no importa lo que sea...Rica o pobre, es igual. [...] que tenga libertad e iniciativas»¹¹

Les qualités qu'elles apprécient chez la future épouse sont inhabituelles et ne seraient pas prioritaires au niveau de la *doxa*. Donc ce sera à travers le filtre de la modernité qu'elles vont réinterpréter par euphémisme les signes désinvoltes de la prostituée. C'est de ce choc que surgit l'effet de comique.

Description de Maribel à travers Marcelino: «una señorita monísima, muy moderna y muy fina». [...] «Me gusta cómo

D.^a Paula: Le mien ne m'a duré qu'une journée et demie! Nous nous sommes mariés le matin, nous avons passé la nuit de nocces ensemble et le lendemain il est mort.

D.^a Matilde: C'est qu'ils vieillissaient très vite. J'ai eu la chance que le mien a duré un mois et cinq jours à force de sinapismes. Mais tu dois te rappeler, Paula. Il avait vingt deux ans et il avait une longue barbe avec déjà des cheveux blancs. Et il toussait comme un damné.

D.^a Paula: D'après mon médecin, aujourd'hui encore ils meurent avant les femmes mais pas dans la même proportion.

D.^a Matilde: Je crois que ce qui leur arrive c'est que faire l'amour ne leur réussit pas.

11 Une jeune fille moderne, débrouillarde, gaie et sympathique [...] employée, dactylo, infirmière, fille de famille, peu importe ce qu'elle soit... Riche ou pauvre, c'est pareil, [...] qu'elle ait de la liberté et sache prendre ses décisions.

va: sencilla, moderna, elegante .Y es alegre... se ríe por todo se divierte por todo»¹² .Présentation de Maribel dans la didascalie:

Es joven, pero sin una edad determinada. Todo su aspecto, sin lugar a dudas, sin la más mínima discusión, es el de esas muchachas que hacen la “carrera” sentadas en las barras de los bares americanos. Es una profesional y no trata de ocultarlo para no tener que perder el tiempo. Vestido llamativo, zapatos llamativos. Peinado llamativo. Ni simpática ni antipática. Natural. Va a lo suyo”.¹³

Mihura veut souligner sans la moindre équivoque, au premier coup d’œil, la vulgarité de la prostituée, bien visible face au public. Aucune possibilité de malentendu. C’est justement du contraste entre le monde idéal, désiré par l’esprit et la confrontation avec la réalité que naît l’ironie: «¡qué moderna va vestida! Pero ¿te has fijado qué zapatos?, son elegantísimos [...] Pues ¿y la blusita? ¿Y el peinado?... ¡Y todo! Una verdadera monería».¹⁴

12 *Op.cit.* p.69, 75

Une demoiselle très mignonne, très moderne et très bien élevée [...] J’aime comme elle va: simple, moderne, élégante. Et elle est gaie, elle rit pour tout, tout l’amuse.

13 *Op.cit.* p.76

Elle est jeune, mais d’un âge indéterminé. Tout son aspect sans possibilité d’équivoque, sans la moindre discussion, est celui de ces jeunes femmes qui font le «trottoir», assises au comptoir des bars américains. C’est une professionnelle, et elle n’essaie pas de le cacher, pour ne pas avoir à perdre du temps. Robe criarde. Chaussures criardes. Coiffure vulgaire. Ni sympathique, ni antipathique. Naturelle. Elle va à son affaire.

14 *Op. cit.* p.82

Comme elle est habillée à la mode d’aujourd’hui. Mais tu as remarqué ses chaussures? Très élégantes. [...] Et le corsage? Et la coiffure? ...Et tout! C’est vraiment mignon.

L'ironie de Mihura se manifeste ici vis à vis du public de la salle qui devient le destinataire et complice de l'effet d'ironie et la cible serait la réaction des deux vieilles dames, et de Marcelino, qui vont continuellement se méprendre sur la véritable condition de la jeune femme et de ses camarades.

Tout au long de la pièce le contraste entre les deux mondes est marqué par l'ellipse, les sous entendus, l'équivoque et l'ambiguïté. Ainsi la véritable condition de Maribel ne s'exprimera jamais explicitement. C'est au niveau du registre du langage que sont marqués les sentiments et les réactions des personnages. Lorsque Maribel va à la maison de Marcelino, pensant à une garçonnière, reçoit le premier choc devant l'aspect de la maison. Elle va directement à la question: «¿y la alcoba?» A l'annonce de la part de Marcelino que sa mère et sa tante vont venir la connaître, elle répond « Oye tú guasas no [...]. pero bueno ¿tú eres tonto o qué te pasa? ».¹⁵ Elle essaiera cependant de le détromper:

Maribel: ¡Pero esto es absurdo! ¡Yo no me puedo casar contigo!

Marcelino: ¿Por qué?

Maribel: ¿Pero no lo comprendes?... ¿Es que vas a obligarme a... a hablar claro?¹⁶

¹⁵ *Op. cit.* p. 80

Dis donc toi! Pas de blagues! [...] Mais tu es bête ou quoi? Qu'est-ce qui t'arrive?

¹⁶ *Op. cit.* p. 99

Maribel: Mais cela est absurde! Je ne peux pas me marier avec toi!

Marcelino: Pour quoi?

Maribel: Mais tu ne comprends pas? Est-ce que tu vas m'obliger à ...à parler clairement

Et à la fin de la pièce Marcelino, moins ingénu qu'il n'y paraît, affirme: «Tu antes ibas a hablarme de tu vida y yo no quiero saber nada, Maribel.»¹⁷.

Le paradoxe c'est que finalement Maribel deviendra cet *autre*, telle que la *famille* la voit, elle se conformera à l'image qu'ils ont d'elle, et le *happy end* viendra tout naturellement, elle s'intégrera à la doxa. La prostituée accèdera à un rang dans la société qu'elle n'avait jamais brigué et, comme indique Emilio de Miguel Martínez, biographe de Mihura:

Lo inapropiado de esta ascensión, lo inusitado de este desenlace, tan contrario a lo dispuesto en el código social justifica la opinión de Domingo Pérez Minik: (*Teatro europeo contemporáneo, Madrid Guadarrama, 1961, p.527*) «Maribel es una pieza atrevidísima y subversiva que nuestro espectador ha aplaudido de modo inusitado»¹⁸.

4. CONCLUSIONS

Chez Feydeau la femme est présentée très souvent comme un être irrationnel, parfois têtu et borné jusqu'à l'absurde: *On purge bébé, Mais ne te promène donc pas toute nue*, etc., souvent contradictoires, astucieuses et vivant dans une société

¹⁷ *Op. cit.* p. 173

Toi, avant, tu allais me parler de ta vie, et je ne veux rien savoir, Maribel

¹⁸ *Op. cit.* Introduction de Emilio de Miguel Martínez, p. 23

Une ascension si inadéquate, un dénouement si inhabituel, si contraire à ce que prescrit le code social, justifie l'opinion de Domingo Pérez Minik: «Maribel est une pièce très osée et subversive que notre spectateur a applaudie de façon inusitée».

hypocrite, et passablement libertine, elles acceptent l'adultère comme quelque chose de naturel, en tout cas comme vengeance de l'infidélité du mari (adultère qui dans la plupart des pièces n'aura pas lieu par les avatars et complications des trames endiablées que Feydeau échafaude). C'est ainsi que dans une autre pièce: *Monsieur chasse!* s'exprimera le prétendant à amant de Léontine, pour combattre les derniers scrupules de celle-ci :

Mais qu'est-ce que c'est donc, je vous en prie, que l'honnêteté des femmes? C'est l'opinion publique... Comment! Est-ce que vous allez me dire que cette honnêteté —là n'est pas une convention sociale! En quoi donc n'êtes vous plus une femme honnête parce que vous vous donnez à celui que vous aimez, si ce n'est parce que la société vous a dit: "Vous n'aimerez pas d'autre homme que votre mari, l'amant légal que je vous concède!" C'est elle qui a institué ce...fonctionnaire, le «mari».

Viviane, cependant, la jeune fille *contestataire* du *Fil à la patte* incarne une cohérence, une suite dans les idées à contre courant, une logique dans l'absurde qui la rendent extrêmement originale et si l'on veut «moderne».

Dans le théâtre de Mihura la femme est toujours le personnage qui dans la confrontation homme —femme est le plus actif, l'homme, souvent, du propre aveu de l'auteur, est la victime, le sujet passif. Il y a chez Mihura une volonté de rompre les chaînes, de libérer la conduite personnelle, de considérer les mœurs, les lois sociales et les habitudes fixes

comme matière à détruire. De là peut-être son choix de prostituées comme protagonistes de nombre de ses comédies: de 95 des personnages féminins de son théâtre 20 sont des prostituées, dont le statut marginal rendra plus facile à dissimuler la hardiesse de ses positions. En tout cas, présentées comme elles le sont: des professionnelles, qui ont la sincérité de leur état, elles nous sont implicitement présentées comme exemple par le rejet de l'hypocrisie que représente la façon dont elles s'acceptent telles qu'elles sont.

Il y a donc chez Mihura une profonde sympathie pour ces femmes qu'il individualise, capables de dévouement, de solidarité avec leurs camarades: les amies de Maribel entreprenant le voyage à la maison de campagne de Marcelino pour la protéger d'un supposé assassinat.

Les vieilles dames de *Maribel*, femmes elles aussi, sont, dans leur excentricité, en quelque sorte les porte parole de Mihura et leur idéal de femme, tel qu'elles le souhaitent comme épouse de leur fils et neveu, correspond à une femme de notoire modernité: gaie, indépendante, décidée, prenant ses propres décisions, exerçant une profession.

BIBLIOGRAPHIE

1. GÉNÉRALE

Figueroa Dorrego, J. (2001), *Estudios sobre el humor literario*, Vigo.

González Grano de Oro, E. (2005), *Ocho humoristas en busca de un humor La “otra generación del 27”: Mihura, etc.* Madrid: Polifemo.

Hamon, Ph. (1996), *L’ironie littéraire. Essai sur leurs formes de l’écriture oblique*. Paris, Hachette.

Jandou, D. (1988), *Du comique dans le texte littéraire*. Bruxelles, Paris.

Jankelevitch, W. (1983), *La ironía*. Madrid: Taurus.

Mercier-Leca, Fl. (2003) *L’ironie*. Paris: Hachette Supérieur. Coll. “Ancrages”.

Morier, Henri (1981), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*.

Paillet-Guth, A.M (1998), *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*. Paris: Champion

Rodríguez Monegal, E. (1988), *Humor, ironía, parodia*. Madrid: Fundamentos.

Torres Sanz, M^a Angeles(1999) *Estudio pragmático del humor verbal*. Cádiz.

VV. AA. (2003), *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*. Pto. De Santa María.

2. SUR FEYDEAU

A. Oeuvres:

Georges Feydeau. (1994), *Théâtre*. Edition Omnibus.

B. Critique:

Baker, S.E. (1981), *Georges Feydeau and the Aesthetics of Farce*. Michigan UMI Research Press.

Blancart-Cassou, J., *L'irréalisme comique de Georges Feydeau*.

Gidel, Henri, (1992) *Feydeau*. Grandes Biographies, Flammarion.

Jaeghere, de, Michel. (1995), «Splendeurs et misères des Cocottes» *Spectacles du Monde* n° 395.

Lorcey, J. (2004), *L'homme de chez Maxim's: Georges Feydeau, sa vie- Tome I*, coll. «Empreinte». Ed. » Paris: Séguier.

(2004), *Du mariage au divorce: Georges Feydeau, son œuvre- Tome II*. Ibid.

(2005) *L'homme et l'œuvre*, Ibid.

Nahmias, R. (1995), *Tout l'humour de Feydeau*. Ed. Michel Grandier.

Pronk, L. C (1982), *Eugene Labiche and Georges Feydeau*. London Macmillan Publ.

3. SUR MIHURA

A. Oeuvres:

Miguel Mihura. Teatro Completo. Ed., introd.y notas de Arturo Ramoneda. Cátedra, 2004

Miguel Mihura. *Maribel y la extraña familia*. Introducción Emilio de Miguel Martínez, Col. Austral 1999

B. Critique:

Alás- Brun, M^a M. (1995), *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona PPU.

- Baquero Arcadio (1997), «Miguel Mihura, el anarquista de la sonrisa». En *Nuestro Tiempo*, XXIII, 1965, pp. 512-516.
- McKay, D.R. *Miguel Mihura*, Boston Twayne Publ. 1977
- Miguel Martínez, E. De (1979), *El teatro de Miguel Mihura*. Univ. De Salamanca.
- Moreiro, J. (2004), *Mihura, humor y melancolía*. Madrid, Al-gaba.
- Ponce, F. (1972), *Miguel Mihura*. Madrid, EPESA.
- Ruiz Ramón, F. (1975), *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Torrente Ballester, G., (1968), *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- VV. AA. (1990), *El negociado de incobrables. (La vanguardia del humor español en los años veinte)*, Madrid: Ediciones de La Torre.
- VV. AA. *Insula* n° 579 (marzo 1995) sobre «Humor y literatura en la Vanguardia».

Grivoiserie féminine dans la chanson populaire contemporaine: le contexte franco-espagnol

Isabelle Marc

Universidad Complutense de Madrid

On dit que le rire est le propre de l'homme... Or, est-ce aussi le propre de la femme? Déjà, si l'on pense au locuteur de l'acte humoristique, on sait qu'il doit se trouver dans une position légitime; une légitimité que le destinataire doit, à son tour, reconnaître. On songe alors au comédien, au publiciste, au caricaturiste, au commentateur... Mais on s'aperçoit rapidement que le rôle du locuteur humoristique est presque toujours tenu par un homme; au contraire, lorsqu'une femme occupe cette place, le pacte, la connivence entre le locuteur et le destinataire semble s'ébranler. Traditionnellement, l'introduction d'un locuteur féminin constitue, en quelque sorte, une rupture des conditions pour l'humour. En effet, à priori, les femmes ne sont pas drôles. Évidemment, il existe des femmes pour contredire cette perception stéréotypée; en France, on pense à des actrices comiques comme Virginie Lemerrier, Josiane Balasko, Anne-Marie Carrière, Murielle Robin ou Florence Foresti; en Espagne, à Florinda Chico, Gracita Morales, Loles León, Carmen Maura ou Eva Hache, mais aussi à toutes celles qui, dans notre quotidien, nous font

rire ou sourire... L'humour au féminin est aujourd'hui un fait, corroboré par l'essor des femmes qui font de l'humour dans les médias et la culture en général. Cependant, aussi bien sur le plan du locuteur que sur le plan du récepteur —audiences féminines diverses—, il s'agit d'une évolution sans doute récente.

La thématique de l'humour véhicule une vision «décalée» du monde ou de son ordre social. Susceptible de porter sur tous les aspects de l'existence humaine, l'humour recherche souvent la déstabilisation des normes en jouant sur les interdits. Il est donc logique que le sexe, en sa qualité de tabou primordial, constitue l'un des sujets les plus féconds pour l'acte humoristique. Il existe d'ailleurs un genre ou sous-genre littéraire qui véhicule cette catégorie d'humour licencieux, cet esprit gaulois —qui n'est nullement l'apanage de la France— présent dans les fabliaux mais bien sûr aussi dans l'œuvre de Rabelais, de Chaucer, de Boccaccio ou de l'*Arcipreste de Hita* (Trotter 1993: 71) et qui, sous-tend la culture populaire européenne jusqu'à nos jours. L'héritage de cet humour grivois est particulièrement visible dans la chanson comique et dans la chanson paillarde, et à partir des années 1900, dans de nombreuses chansons interprétées par des femmes, aussi bien en France qu'en Espagne. Ce sont précisément ces pièces quelque peu licencieuses, parfois libertines, souvent coquines et toujours comiques, chantées par des voix de femmes, que nous nous proposons d'aborder dans le présent travail.

En effet, à l'aube du XX^e siècle, les vedettes des spectacles chantants de Paris et de Madrid interprétaient avec succès

des chansons au contenu à la fois érotique et comique. Dans ces divertissements populaires se donnaient rendez-vous des éléments traditionnellement «marginalisés» dans la culture occidentale : la chanson, l'humour, la femme et l'érotisme. Ainsi combinés, ils acquéraient une visibilité jusqu'alors quasiment inédite, favorisée par la nouvelle culture de masse —culture populaire— dont ils étaient également le fruit (Tournès 2002: 223-229). L'objet du présent travail consiste précisément à explorer comment ces femmes, embryons des stars contemporaines, ont assumé un rôle actif dans le monde du spectacle grâce à la création d'un discours érotique-humoristique spécifiquement féminin et ce dans sociétés qui restaient patriarcales dans l'essentiel.

La chanson comique-érotique comme espace de visibilisation de la femme

Dans l'histoire des formes culturelles, la chanson 'commerciale' constitue un des premiers lieux où la femme, en tant qu'interprète, a pu jouer un rôle proéminent. Or, pour comprendre ce rôle protagoniste il faut tenir compte de la nature multi-sémiotique de la chanson. En effet, la chanson, en tant que «pratique signifiante» (Barthes 1973: 999), est un texte, conçu comme unité de communication pourvue de sens, sur le plan social, économique, idéologique et esthétique. La chanson, telle que nous l'entendons aujourd'hui, peut ainsi être définie comme un texte résultant de l'imbrication de trois systèmes sémiotiques, à savoir, musique, paroles et performance, et vocale et visuelle. Contrairement à la chan-

son populaire traditionnelle, ou aux compositions lyriques intégrées dans un ensemble comme l'opéra ou la zarzuela, la chanson du XX^e siècle est une forme de musique vocale indépendante, professionnalisée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et dont la médiatisation progressive se généralise à partir des années 1940. Elle devient alors une des formes privilégiées de la culture populaire ou culture de masse contemporaine et possède en conséquence une fonction commerciale et sociale mais aussi esthétique. En ce sens, le développement des chansons comiques-érotiques interprétées par des femmes à partir de la Belle Époque est lié à la volonté de procurer un divertissement à un public urbain masculin de plus en vaste¹⁹. Du point de vue de l'esthétique, la fonction prédominante dans ces chansons sera la fonction ludique (del Prado 1993: 110), qui consiste à cacher, à dissimuler ou à détruire la première vision, l'espace référentiel premier perçu par le public, afin d'établir avec lui un jeu de significations, un deuxième degré de perception plus ou moins évident et qui désignera, en l'occurrence, un référent érotique ou érotisé.

En raison de son caractère multi-sémiotique, la fonction ludique principale ou dominante dans la chanson ne sera pas uniquement construite par le texte verbal, mais aussi, et même de façon plus significative, par sa musique et par sa performance, et vocale et scénique. Ainsi, pour revenir aux textes qui nous occupent, nous verrons que les paroles sont complétées, voire transformées, par la voix et les gestes des

19 Pour le contexte français, voir Mollier, J. Y. in Rioux, J. P. et Sirinelli, J. F. 2002, pp. 95-100. Pour le contexte espagnol, voir Uría, J. 2008.

interprètes. Au-delà des paroles et des musiques, généralement composées —et consommées— par des hommes, les facteurs déterminants dans la construction du sens seront bien le corps et la voix des interprètes.

Bien évidemment, la France et l'Espagne du XXe siècle possédaient des spécificités économiques, sociales, politiques et culturelles qui façonnaient et déterminent leurs produits culturels respectifs. Dans les villes françaises, dès la deuxième moitié du XIXe siècle, les spectacles chantants, d'abord avec les cafés concerts puis avec les music-halls, se sont consolidés comme des lieux de divertissement pour un public de plus en plus vaste (Tournès 2002: 222-229). La chanson s'est professionnalisée, comme l'atteste la création de la SACEM dès 1851 et a connu un essor croissant, se consolidant définitivement comme genre au tournant du XXe siècle. En Espagne, sous l'influence française, avec presque cinquante ans de retard, le premier spectacle de variétés a eu lieu en 1893. Mais à partir de cette date, des cabarets, des music-halls, des salles de variétés sont apparus en mettant en scène des demoiselles qui chantaient des *cuplés*, des compositions issues de l'héritage du théâtre lyrique (*zarzuela* et *género chico*) et de la chanson populaire espagnole (Salaün, 1990: 15-38). En dépit des différences évidentes, le fait est que, dans les deux pays, à partir de 1900, la chanson de double intention a occupé une place prépondérante dans l'horizon musical où ces frivolités grivoises constituaient donc l'un des loisirs préférés du public de l'époque.

Par ailleurs, et c'est précisément ce qui nous intéresse le plus en l'occurrence, ces chansons ont représenté des espaces de liberté pour le sujet féminin, lui permettant d'exprimer des pulsions

érotiques tout en intervenant dans la création esthétique de sens. En effet, l'emploi de l'humour répond donc à une logique libératrice, carnavalesque, définie par M. Charaudeau comme suit:

La stratégie de discours humoristique a une fonction libératrice, libératrice de soi par rapport aux contraintes du monde, avec la complicité de l'autre. L'acte humoristique met l'humoriste dans une position d'omnipotence (peut-être d'une illusion d'omnipotence) dans la mesure où il serait le signe du triomphe de l'esprit sur les conventions et la morale sociale. Durant un instant, celui de l'acte humoristique, le sujet occupe la place du Diable: il se libère des contraintes de la pensée sociale en la niant ou en la relativisant, il se délivre du poids du réel, des croyances et par la même occasion de ses «terreurs» (Jankélévitch, 1964). (Charaudeau 2006: 40).

Ainsi, dans des sociétés encore suspendues au patriarcat, les femmes ne pouvaient généralement faire référence au sexe que par des moyens détournés, basés sur les doubles sens, les jeux de langage et les sous-entendus. C'est pourquoi ces chansons, situées en dehors de quotidien grâce à leur caractère ludique/spectaculaire, permettaient l'expression de contenus 'osés' par ailleurs inavouables. Ainsi, à l'occasion de ces brèves distractions grivoises, la femme dépassait son statut traditionnel d'objet du désir pour assumer le rôle de sujet désirant. Pour la sociologue Joëlle Deniot, cela traduirait aussi une stratégie transgressive en vertu de laquelle l'humour et la provocation érotique serviraient d'exutoire compensant l'impossibilité de toute autre forme de contestation politique/identitaire:

Il semble même que la liberté de contestation étant bâillonnée, ce soit une autre provocation qui prenne le relais —provocation perverse, salace aux rudesses aujourd’hui bien oubliées, paradoxalement peut-être même, inaudibles. C’est libertinage contre liberté citoyenne. (Deniot, J. <http://www.chansons-francaises.info/chanson.francaise.femmes.de.voix.htm>)

De nombreuses chansons abordaient les relations sexuelles et se construisaient sur la description du corps et des sensations éprouvées par l’interprète féminine (Simon 2010). Les hardiesses sexuelles des chanteuses étaient exprimées par la dualité établie entre les paroles et la performance ; même si les mots étaient innocents, les gestes explicites des interprètes ne détrompaient pas les doubles sens explicites. Par exemple, Yvette Guilbert, la chanteuse du «Fiacre» et de «La partie carrée» avoue qu’elle «les remplaçait par des gestes et des toussotements tellement suggestifs que le texte y gagnait en grivoiserie...» (Simon 2010 : 162).

Or, tout n’était pas cachotteries, soupirs et sous-entendus; le comique pouvait aussi dériver de l’exagération, comme dans «J’en demande, il m’en faut !» (1910) de L. Bouvet/E. Jouve

Moi j’m’en fiche, quand j’vois des mâles
 Qu’ils soient riches ou qu’ils soient gueux
 Qu’ça coût’rien ou bien dix balles
 J’en demande, il m’en faut, et j’en veux !
 Pourvu qu’on ait pas la gale
 J’en demande, il m’en faut, j’en veux !

Dans ces aveux débridés du désir féminin, c'est l'exagération qui provoque le rire. [...] «L'emploi du comique, surtout lorsqu'il naît de l'outrance et de l'exagération, pour évoquer tout ce qui a trait à la sexualité autorise les allusions audacieuses sur des sujets sensibles, en déjouant la censure». (Simon 2010:167) Il ne s'agit plus d'arroser le jardin de la voisine, mais d'exprimer des désirs à la première personne; l'allusion disparaît en faveur de l'explicite outré. Ainsi, l'exagération remplace le double sens comme ressort comique.

Dans le contexte français, nous pouvons donc constater l'existence de deux stratégies dans la construction de l'humour dans ce type de chansons: d'une part, celle qui se construit dans les doubles sens entre les paroles et la performance; d'autre part, celle qui s'appuie sur l'hyperbole de l'explicite.

Pour ce qui est du contexte espagnol, il est significatif de constater que l'un des premiers succès des spectacles de variétés (gallicisme conservé en espagnol) n'est autre que «La pulga», composée sur le modèle de «La puce», chanson bien connue du public français, aux origines incertaines, qui a constitué pendant plus de vingt-cinq ans, avec plusieurs transformations, un modèle pour les chansons *pícaras*²⁰:

20 L'adjectif pícaro, dans ce contexte, peut être traduit par 'grivois'.

Au dortoir
 Sur le soir
 La soeur Luce
 En chemise
 Et sans mouchoir
 Cherchant du blanc au noir
 A surprendre une puce

A tâtons
 Du téton
 A la cuisse
 L'animal ne fait qu'un saut
 Ensuite un peu plus haut
 Se glisse
 Dans la petite ouverture
 Croyant sa retraite sûre
 De pincer
 Sans danger
 Il se flatte
 Luce pour se soulager
 Y porte un doigt léger
 Et gratte

En ce lieu
 Par ce jeu
 Tout s'humecte
 A force de chatouiller
 Venant à se mouiller
 Elle noya l'insecte
 Mais enfin
 Ce lutin
 Qui rend l'âme
 Veut faire un dernier effort
 Luce grattant plus fort
 Se pâme.

Tengo una pulga dentro de la
 camisa
 que salta y corre y loca se
 desliza:
 por eso quiero poderla yo
 encontrar
 y si la cojo la tengo que matar.

Rápida salta y se esconde.
 Ya me ha picado yo no sé
 dónde.
 Mas si, colérica por fin la
 encuentro,
 a la muy pícara yo la reviento.

(Refrain)
 Estos insectos que tal molestia
 causan
 les aseguro que me las va a
 pagar.

Refrain

No hay más remedio, tendré
 que resignarme.
 Muy buenas noches, ahora voy
 a acostarme.
 Yo les suplico volver atrás la
 cara
 porque no quiero que vayan a
 ver nada.
 ¡Ya está! ¡La tengo entre mis
 manos!
 ¡Al fin la maté!

Álvaro Retana, chroniqueur et protagoniste de l'époque, affirme, hypocritement, que les paroles de «La pulga» étaient totalement banales, qu'elles n'avaient aucune intention licencieuse et que le succès du numéro dépendait exclusivement de la toilette plus ou moins légère de l'interprète (Retana 1963: 229)²¹.

Il semble donc que le succès retentissant de «La pulga» tienne d'avantage au déshabillé des chanteuses qu'aux vertus intrinsèques du morceau. Tout comme chez les vedettes parisiennes de l'époque, l'investissement corporel et symbolique des *cupletistas* était la condition *sine qua non* pour le succès du morceau. Leur interprétation, leur performance, était de nature à provoquer des émeutes chez le public masculin des théâtres espagnols à l'aube du XXe siècle. Or, les *cupletistas* des périodes plus récentes, où l'érotisme est plus facilement banalisé, nous en donnent une vision plus ludique, comme celle interprétée par Olga Ramos.

«La pulga» représente donc la première pierre de l'édifice colossal du *cuplé sicalíptico*²². Jusqu'en 1910, les spectacles chantants des grandes villes espagnoles sont envahis des puces, des minets et des frous-frous peuplant la chanson sicalíptica de double intention. Serge Salaün la caractérise comme une chanson qui joue avec la dualité entre les paroles et la performance, où des propos innocents sont re-

21 Voici l'original: La letra de 'La pulga' era completamente insustancial, sin ninguna intención pecaminosa. Todo el éxito del número dependía de que la intérprete se aligerase más o menos de ropa y que ésta fuese de un género, vaporoso, diáfano, hialino » (Retana 1963: 229).

22 L'adjectif sicalíptico est défini par le Diccionario de la Real Academia comme : 'malicia sexual, picardía erótica', soit, jeu sexuel, grivoiserie érotique.

haussés par des gestes et des attitudes de plus en plus osés (Salaün 1990: 119) et toujours associée à la bonne humeur, à la jouissance ludique.

Par la suite, sous l'influence des campagnes moralisantes, le couple ludique aurait été remplacé par le couple sentimental ou dramatique, où il n'était plus question de frivolités mais de grands sentiments et de valeurs éternelles. Toutefois, la veine grivoise a perduré dans l'imaginaire collectif espagnol au point qu'elle est devenue métonymie du genre: quand on évoque de nos jours le couple, on pense à «El relicario», à «Tatuaje» ou à «La violetera», mais aussi à «Poco a poco», à «La pulga» ou à «Ven y ven».

L'érotisme comique espagnol du début du siècle s'articulerait donc de façon similaire à son équivalent/modèle français. Toutefois, il est curieux de constater que l'humour de l'excès comique ne semble pas avoir été cultivé en Espagne. En effet, après 1910, on a assisté au déclin de la *picardía*, remplacée par le couple sentimental et conformiste; de son côté, le répertoire des chansons sicalípticas n'a pas été renouvelé depuis les années 1920. D'ailleurs, avec le franquisme, les vieux couples sont restés les seules expressions grivoises autorisées par la censure.

En France, au contraire, le comique explicite s'est confirmé comme tendance, déteignant même sur les interprètes masculins. On pense, par exemple, à Colette Renard, qui a enregistré plusieurs disques de chansons érotiques, paillardes et grivoises, ou dans un registre totalement différent, aux chansons que Serge Gainsbourg a fait interpréter à ses vedettes. Dans la même veine, débordant certes les limites de la chanson grivoise traditionnelle, «Fais-moi mal, Johnny»,

chanson de Boris Vian, interprétée par Magali Noël en 1956, a repris la thématique érotique avec les mécanismes du comique explicite. Il s'agit d'une chanson où le sujet féminin clame son désir masochiste à l'impératif:

Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny
 Envole-moi au ciel...zoum !
 Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny
 Moi j'aime l'amour qui fait boum !
 « Fais-moi mal, Johnny »,

Bien qu'un long parcours esthétique et social sépare les grivoiseries du début du siècle de ce nouveau fabliau sur des airs de rythm&blues, il faut noter que c'est surtout la voix excédée de Magali Noël qui fait sa force comique. L'hyperbole de la performance redouble l'hyperbole du texte; il en résulte un texte d'autant plus provocateur qu'il lie sexe et violence.

Or, en dépit de quelques exceptions, les grivoiseries se font de plus en plus rares et l'érotisme, tout en constituant un des sujets majeurs de la musique populaire française, cesse d'être lié à l'humour. De son côté, l'érotisme qui s'insinue en Espagne à partir des années 1970 sera également dépourvu de comique. L'érotisme comique en vogue avant la première guerre mondiale disparaît donc progressivement des répertoires de musiques populaires aussi bien en France qu'en Espagne.

Cette disparition serait-elle un effet de mode ou un signe de l'évolution des mentalités? Peut-être bien que les fem-

mes, à mesure qu'elles se sont effectivement appropriées leur propre sexualité et leur propre initiative créative, ne ressentent plus la nécessité de passer par l'humour pour exprimer des pulsions érotiques...²³ Quelle qu'en soient les causes —d'ordre économique, social, idéologique—, ces chansons constituent des témoignages précoces et insolites de la visibilisation de la femme dans l'histoire des arts et de la culture contemporaines. Certes, il est vrai que dans ces brouillies frivoles, conçues, dirigées et vendues par des hommes, l'interprète féminine était un instrument au service de l'industrie culturelle. Or, elles représentent également un espace symbolique de liberté, où un sujet-objet féminin peut exprimer des désirs et des pulsions défendus par tout ailleurs. Ainsi, comme l'affirme Anne Simon, «leur espace de créativité consiste à atténuer ou à accentuer par des gestes ou un jeu de scène subtil, la portée d'un texte que, la plupart du temps, elles n'ont pas écrit» (Simon 2010: 154). C'est l'implication corporelle de la chanteuse dans sa performance qui constituait la parcelle de liberté nécessaire à l'expression du sujet féminin. N'ayant pas la prérogative de l'écriture ni de la composition, les femmes du spectacle ont d'abord investi la scène avec leurs corps, leur gestuelle et leur voix, et ont utilisé des moyens "détournés" de l'humour dans la construction d'un discours, certes, orienté vers le public masculin, mais qui n'en était pas moins une affirmation du sujet féminin. Dans l'histoire de la chanson et

23 Notons toutefois, que dans le contexte franco-espagnol, ce genre de chanson grivoise ou *pícaro*, même comme vestige humour daté, n'a pas pour autant perdu sa capacité comique.

de la culture, ces humoristes de la provocation sont pionnières quant à la possession de la prérogative scénique et de l'initiative signifiante; en s'appropriant l'espace physique et symbolique de la chanson «populaire», «de masse», ces femmes ont accompli un véritable acte d'*empowerment*; leur popularité, paradoxalement acquise auprès du public masculin friand de leurs grivoiseries, a sûrement contribué à l'évolution de leur statut en tant que sujets culturels, comme interprètes en premier lieu, puis, comme auteures-compositeurs de nos jours. Certes, les quelques exemples présentés dans ce travail ne nous autorisent pas à tirer de conclusions à valeur générale, mais ils peuvent constituer des indices révélateurs quant à la place de la femme dans les arts et la culture populaires dans le contexte franco-espagnol au XXe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, R. (1973), «Théorie du texte» in *Encyclopaedia Universalis*, Tome 17.
- Cameron, K. (éd.) (1993), *Humour and History*, Oxford, Intellect Books.
- Charaudeau P. (2006), «Des catégories pour l'humour?», *Questions de communication*, 10, pp. 19-41.
- Deniot, J. http://www.chansons_francaises.info/chanson_francaise.femmes.de.voix.htm
- Joubert, L. (2002), *L'humour du sexe. Le rire des filles*. Montréal, Les Éditions Tryptique.
- Prado Biezma, J. del (1993), *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra.
- Retana, A. (1963), *Estrellas del cuplé*, Madrid, Editorial Tesoro.
- Rioux, J. P. et Sirinelli, J. F. (2002), *La culture de masse en France de la Belle Époque jusqu'à aujourd'hui*, Paris, Fayard.
- Salaün, S. (1990), *El cuplé. 1900-1936*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Simon, A. (2010) « 'Tu m'as donné le grand frisson': les mots pour le dire dans la chanson populaire française du début du XXe siècle », *CLIO. Histoire, femmes et société*, 31, pp. 153-168.
- Tournès, L. (2002), «Reproduire l'œuvre: la nouvelle économie musicale», in Rioux, J. P. et Sirinelli, J. F. (2002), *La culture de masse en France de la Belle Époque jusqu'à aujourd'hui*, Paris, Fayard, pp. 220-258.

Trotter, D. (1993), «L'Esprit Gaulois: Humour and National Mythology» in Cameron, K. (1993), *Humour and History*, Oxford, Intellect Books, pp. 70-83.

Uría, J., (2008), *La España liberal (1868-1917). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008.

Changement des rôles sociaux et crise du couple dans le discours littéraire actuel en France et en Espagne

Ángeles Ciprés Palacín

Universidad Complutense de Madrid

L'objectif de ce travail est de présenter les résultats de l'analyse de séquences humoristiques dans un corpus de textes narratifs français et espagnols²⁴ concernant la crise du couple traditionnel et les transformations des rôles sociaux qui s'y relèvent.

L'importance de l'humour dans la communication étant communément admise aujourd'hui, nous centrerons notre attention sur les rapports entre le locuteur humoristique et les structures du pouvoir dans la scène énonciative et donc aussi sur la visée pragmatique de l'énoncé produit. Ainsi nous pouvons affirmer que l'analyse des mécanismes de l'humour est vraiment une activité indispensable pour aborder les objectifs communicationnels insérés dans des énoncés

24 Voici les œuvres étudiées: GAVALDA, Anna (1999), *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*, Paris: Éd. J'ai Lu et *Ensemble c'est tout* (2004), Paris: Éd. J'ai Lu.

JARDIN, Alexandre (2008), *Chaque femme est un roman*, Paris: Grasset.

FREIXAS, Laura (ed.) (2009), *Cuentos de amigas*, Barcelona: Anagrama.

MONTERO, Rosa (2009), *Instrucciones para salvar el mundo*, Madrid: Santillana.

dont le but serait censé être le questionnement de la *doxa*²⁵ en temps de crise.

Dans cet objectif, nous avons utilisé plusieurs références fondamentales, notamment les travaux de Patrick Charaudeau (2006) se rapportant aux faits humoristiques et à leur catégorisation. Il distingue d'une part les procédés linguistiques, qui «relèvent d'un mécanisme lexico-syntaxico-sémantique qui concerne l'explicite des signes, leur forme et leur sens» (2006:25) et d'autre part les procédés discursifs qui sont en rapport direct avec la situation de communication propre à la scène énonciative. Il établit également une différence entre les catégories discursives de l'humour qui portent sur l'énonciation et celles qui se configurent directement sur le sémantisme de l'énoncé. De cette façon, la catégorisation des procédés humoristiques est possible: l'insolite, l'absurde et le paradoxe seraient des procédés agissant sur la représentation du monde dans les séquences humoristiques tandis que l'ironie, le sarcasme et la parodie relèveraient de la configuration énonciative. Nous mettons en relief l'étude des effets discursifs possibles dans les contextes humoristiques faite par Charaudeau. Pour lui l'émission et la réception des expressions d'humour devraient être établies sur «un contrat d'appel à connivence» (2006: 35) qui peut varier selon l'orientation pragmatique visée: ludique, critique, cynique, de dérision (et leurs combinaisons possibles).

25 *Doxa*: reflet d'une opinion publique qu'il est nécessaire de connaître pour comprendre les phénomènes sociaux (P. Charaudeau, Séminaire 2011).

1. ANALYSE DES SÉQUENCES D'HUMOUR

BRÈVE PRÉSENTATION DU CORPUS:

Pour les références des exemples tirés des textes-corpus, nous utiliserons les abréviations suivantes: GAV1 (Gavalda, 1999); GAV2 (Gavalda, 2004); JAR (Jardin 2008); MONT (Montero, 2009); AMIGAS (Freixas, 2009)

GV1: *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part* est un recueil de nouvelles publié par Anna Gavalda en 1999. Elle écrit des textes énoncés par un narrateur-narratrice qui prend en charge des points de vue propres à une femme actuelle, cultivée et moderne. La thématique abordée passe par les rapports de couple, les attitudes machistes, l'intimité des femmes, etc.

GV2: *Ensemble c'est tout*, roman d'Anna Gavalda (2004) raconte la solitude dans laquelle vit un groupe hétérogène de personnes, où une jeune femme réussit à amalgamer leurs sentiments et leurs existences.

JAR: *Chaque femme est un roman* publié en 2008 par Alexandre Jardin. L'auteur raconte ses expériences avec les femmes qui ont marqué son existence tout en commençant par sa mère.

MONT: *Instrucciones para salvar el mundo* (2009), roman de l'écrivaine et journaliste espagnole Rosa Montero. Elle montre l'itinéraire de vie de différents personnages dont la caractéristique commune est la souffrance et les conflits personnels de différents types.

Nous distinguons les trois niveaux d'analyse qui configureront la structure du discours: la visée pragmatique, la situation énonciative et la mise en texte. D'une part, nous avons classé les exemples de notre corpus à partir de la visée pragmatique instaurée entre les interlocuteurs. D'autre part, nous avons ajouté pour chaque auteur et/ou à chaque occurrence la structure énonciative privilégiée ainsi que les procédés utilisés pour mettre en texte les mécanismes de l'humour.

a. Visée critique judicative:

Cette orientation argumentative ajoute une évaluation des propos critiqués.

Chaque séquence repérée montre une scène différente. Dans les exemples du premier texte de Gavalda, en général, c'est la narratrice, focalisée sur le personnage, qui s'adresse à soi-même et à ses lectrices en les faisant complices de ses propos. Par la pratique de l'auto-ironie, elle devient souvent sa propre cible humoristique. Le point de vue du personnage féminin protagoniste est pris en charge par le locuteur-narrateur à la première personne. Dans la plupart des extraits, la cible est représentée par le personnage focalisé qui prend le rôle de la femme actuelle, intellectuelle et avide de nouvelles situations affectives dans sa vie, indépendamment de sa

situation de couple. La critique porte en général sur la situation de la femme et ses relations avec les hommes en ce début du XXI^e siècle:

Je sais que vous allez me dire: «Mon Dieu, mais c'est d'un commun ma chérie, Sagan l'a fait bien avant toi et tellement mieux!». GAV1-7

Vous adorez les petites bluettes. Quand on vous titille le cœur avec ces soirées prometteuses [...] Je sais que vous adorez ça. C'est normal, vous ne pouvez quand même pas lire des romans Harlequin attablé chez Lipp ou aux Deux-Magots. Évidemment que non, vous ne pouvez pas. GV1-7

L'utilisation des verbes modalisateurs «savoir» et «pouvoir», ainsi que de l'adverbe «évidemment» contribue à structurer une séquence assertive dont le but est d'atténuer l'impression de cuistrerie donnée par la voix narratrice.

il me jetait un regard à la dérobée, examinait mon profil mais je sais qu'à ce moment-là, il se demandait plutôt si je portais un collant ou des bas. GV1-12

Dans l'exemple précédent on perçoit un décalage entre le contexte extralinguistique mentionné et l'implicite interprété par le locuteur.

«Bonssouâr monsieur... (voilà donc la dernière...tiens j'aimais mieux la brune de la dernière fois...) ... la petite table du fond comme d'habitude, monsieur?... petites cour-

bettes, (mais où est-ce qu'il les dénêche toutes ces nanas?...) ... Vous me laissez vos vêtements??? Très biiiiiiien.» Il les dénêche dans la rue, patate. GV1-12-13

Anna Gavalda insiste sur la prononciation affectée de certaines expressions pour faire remarquer le ton ironique de l'intervention de l'autre. La voix narratrice essaie de reproduire le discours imaginé d'un personnage, en insistant sur sa prononciation excessivement marquée. Cela produit un effet de polyphonie à l'intérieur d'un discours monogéré. Il s'agit en fait, de l'ironie privée envers la cible présente.

Un jour je tuerai quelqu'un. Un homme ou une femme qui aura répondu au téléphone au cinéma pendant la séance. Et quand vous lirez ce fait-divers, vous saurez que c'est moi...
—Je le saurai
—Vous lisez les faits-divers?
—Non. Mais je vais m'y mettre puisque j'ai une chance de vous y trouver. GV 1-15

Le sarcasme, grâce à l'hyperbole, semble l'emporter sur l'ironie dans l'échantillon ci-dessus. Parmi les traces qui permettraient au lecteur analyste de détecter l'humour nous citons le ton assertif de l'extrait ainsi que l'utilisation du verbe «savoir» en tant que modalisateur de la subjectivité.

Alexandre Jardin, quant à lui, utilise le procédé énonciatif propre à l'autobiographie: un locuteur prend en charge les propos racontés qui ont pour but de démythifier certains préjugés sociaux. La cible dans ce cas est en général absente et semble viser différents domaines de la société française.

Dans un des exemples tirés de son roman, il critique une femme riche qui veut que son suicide absurde paraisse dans les journaux. Le point de vue est pris en charge par la voix masculine du locuteur-narrateur-protagoniste mais renforcé par le public, dans ce cas une de ses amies, qui représente la liberté de la femme actuelle en ce qui concerne le sexe et le travail:

Et comme elle veut que sa sortie fasse la une des canards du monde entier, elle m'a prévenue. Sacrée histoire ! C'est fou ce que ça peut faire les riches quand ça ripe, hein? JAR-137

Alexandre Jardin reproduit des échanges conversationnels qui correspondent à un registre très familier en utilisant différents procédés: «ça» à la place de «cela», des expressions colloquiales, des points d'exclamation et d'interrogation.

La critique du système d'enseignement est présentée à partir de l'action menée par une femme, proviseure d'un lycée, qui avait pris la décision de faire échouer les élèves pour leur faire réagir tout en impliquant les autorités. Les exclamations entre parenthèses montrent l'attitude du narrateur à l'égard des faits relatés tout en appuyant l'idée de la femme. Le procédé humoristique se situe dans l'expression d'une contradiction paradoxale qui met en texte une situation totalement invraisemblable:

Les parents, interloqués, se mobilisèrent. La presse locale s'indigna (enfin!). Les professeurs déclarèrent qu'il fallait réagir (enfin!). Les adolescents, eux, paniquèrent (enfin!): ils voulaient bien rater leur scolarité avec mollesse mais pas

qu'on leur imposât une disqualification obligatoire. Le désarroi de Mme. Eléphant était parvenu à désorganiser le désordre. JAR-140-141

Dans les deux exemples suivants, la critique d'une femme particulière prend ici soit le ton de la louange pour blâmer, lorsque c'est la voix masculine qui parle, et de l'antiphrase ironique pour admettre cette réalité de la part de la femme impliquée. Dans ce cas, le fait de rompre un mariage est présenté comme un mérite pour la femme. En même temps, le lecteur sait qu'il s'agit du cinquième mariage de cette femme, ce qui suppose une vraie transgression du couple traditionnel:

—Mon amour, il n'est pas donné à tout le monde de détraquer un mariage avec méthode ! Que veux-tu, les gens font cela par inadvertance, moi pas. JAR2-41

Les deux exemples de critique judicative trouvés dans le roman de Rosa Montero montrent deux facettes des relations hommes-femmes. Le point de vue masculin de Daniel par rapport à sa femme (tout en montrant l'impossibilité d'une vie en commun pacifique) contraste avec le sentiment d'abandon de Matías qui vient de perdre sa femme et qui se considère l'homme le plus malheureux au monde. L'hyperbole, modalisée grâce au verbe «devoir» et à la locution adverbiale sans aucun doute conduisent le lecteur vers une proposition à effet discursif d'assertion générale qui sert d'alerte vis-à-vis de son incongruité:

El criminal debía de ser una mujer, eso sin duda. Las mujeres eran las verdaderas asesinas de la felicidad. Contempló a Marina, cuarenta y tres años, hilvanes de canas en la melena oscura y una leve barriguita redonda sobre la que ella solía cruzar las manos cuando se ponía a sermonearlo, en un gesto que irritaba a Daniel profundamente. MONT-24

(Le criminel devrait être une femme, sans aucun doute. Les femmes étaient les vraies assassines du bonheur. Il contempla Marina, quarante trois ans, des fils argentés sur la chevelure obscure et un léger petit bedon rond sur lequel elle avait l'habitude de croiser ses mains lorsqu'elle commençait à le gronder, d'un geste qui irritait profondément Daniel.)²⁶

Rita había muerto y él estaba solo. Sin moverse, Matías respiró hondo unas cuantas veces, intentando serenarse, mientras Perra le miraba solícitamente. Como una madre, se dijo Matías con amarga ironía. Pero luego pensó que su propia madre no había mostrado nunca tanta preocupación por él. MONT-27

(Rita était morte et lui, il restait tout seul. Sans bouger, Matías respira profondément plusieurs fois en essayant de s'apaiser, tandis que Perra le regardait avec sollicitude. Comme une mère, Matías se dit avec une amère ironie. Mais ensuite il pensa que sa propre mère ne s'était jamais autant souciee de lui).

26 J'assume la traduction en français de toutes les références textuelles à partir de celle-ci.

Dans ce cas l'hyperbole marquée para la comparaison entre la mère et son chien semble être modulée lors de l'utilisation du mot ironie.

Dans le recueil *Cuentos de amigas*, en général c'est un narrateur-personnage féminin qui raconte la situation des femmes. La cible est la société encore ancrée dans une organisation structurée d'une façon homogène, notamment par le mariage.

Dans la nouvelle de Cristina Peri Rossi, la critique, formulée par le personnage féminin, est adressée aux structures de pouvoir qui n'offrent pas de cadre légal aux couples homosexuels:

No estamos inscritas en ningún registro, no tenemos hijos, no celebramos el aniversario de boda ni nos regalan una tostadora eléctrica por Navidad. Si una muere, la otra no recibirá una pensión de viudedad. El hecho de que no exista una palabra para nombrar esta clase de relación es la prueba de su autenticidad. Lucía y yo somos amigas.
AMIGAS-96

(Nous ne sommes inscrites dans aucun registre, nous n'avons pas d'enfants, nous ne fêtons pas nos anniversaires de mariage, jamais on ne nous offre de grille-pain électrique pour Noël. Si une de nous deux mourait, l'autre ne recevrait pas de pension. Le fait qu'il n'existe pas un mot pour nommer ce type de relation constitue la preuve de son authenticité. Lucia et moi, nous sommes amies).

Dans cet exemple, la critique sociale est déclenchée à partir de l'expression apparemment humoristique, du paradoxe: le cadeau de Noël.

b. Visée critique didactique

Après avoir critiqué les structures sociales composant la *doxa* dominante dans les deux contextes culturels, les exemples de critique didactique ont la particularité de montrer de nouvelles voies pour construire les relations de couple:

Dans l'exemple suivant, nous considérons qu'il y a une certaine critique didactique puisque l'on valorise le rôle de la littérature, dans les relations homme/femme, face à un autre type de publications (romans Harlequin) qui montrent un modèle de couple édulcoré et irréel. La cible continue à être la narratrice elle-même qui essaie de projeter un *ethos* particulier: cultivé, avec risque de pédanterie mais déjoué par l'auto-ironie:

En passant mon chemin, je continue de sourire, je pense à La Passante de Baudelaire (déjà avec Sagan tout à l'heure, vous aurez compris que j'ai ce qu'on appelle des références littéraires!!!)? GV1-8

Du point de vue de la typographie et de l'intonation, nous remarquons le clin d'œil aux lecteurs encadré par les parenthèses et les trois points d'exclamation.

À la visée judicative on ajoute, dans la séquence suivante, une composante didactique. L'abandon de l'homme est la punition appliquée par la femme protagoniste mais cette décision entraîne aussi l'insatisfaction et la frustration de la

femme qui aurait aimé avoir une aventure hors couple; «Appelle S.O.S. mon gars, t'as ce qu'il faut». GV 1-16

Le ton familier et assertif de la proposition met en alerte le lecteur sur la double énonciation.

Dans l'exemple suivant, la source de la critique est la parole de la mère qui veut être didactique en essayant, d'une façon très directe, d'enlever l'espoir du bonheur à sa fille. Le but serait le renversement des croyances idéalistes faisant partie de la *doxa* particulière des jeunes:

Tu n'y serais pas restée toute ta vie... Et puis qu'est-ce que ça veut dire «heureuse»? C'est le nouveau mot à la mode, ça... Heureuse! Heureuse! Si tu crois qu'on est sur cette terre pour batifoler et cueillir des coquelicots, tu es bien naïve, ma fille... GAV2-49

Répétitions et expressions familières encadrent ici l'expression ironique de la mère.

Par la suite, une vieille dame expose ses propos au jeune protagoniste du roman. Il semble qu'elle a déjà accepté l'idée, politiquement correcte, d'appeler les résidences gériatriques, des «maisons de retraite» tandis que les jeunes gens préfèrent utiliser des euphémismes qui reflètent plus directement la réalité. Le rapprochement entre l'univers sémantique des animaux et celui des hommes produit cet effet d'humour basé sur le paradoxe:

Fourrière, mouroir, hospice... Pourquoi tu ne dis pas «maison de retraite» tout simplement?

—Parce que je sais bien comment ça va se finir... GV2-98

Le jeune protagoniste continue de critiquer les euphémismes sur les personnes âgées. En même temps, il fait un jeu de mots avec l'un des grands titres de la littérature française et la devise de l'établissement gériatrique:

Le Temps retrouvé, pour un endroit où ils allaient tous crever, c'était vraiment bien vu comme nom...N'importe quoi... GV2-161

Dans le roman d'Alexandre Jardin, le personnage féminin qui agit en tant qu'interlocutrice, reproduit, sur un ton didactique et ferme, un savoir partagé par la société et par la culture française. C'est un discours très moderne pour une femme qui connaît parfaitement l'organisation hiérarchique et les négociations du pouvoir chez les fonctionnaires de l'État:

Cécilia éclate de rire et me rétorque: —Impossible! Comment veux-tu qu'un minuscule gradé de Quimper téléphone à Paris au ministère de l'Intérieur en disant «allez, passez-moi le bras droit de Dieu»? Un commissaire, ça passe par douze échelons avant d'oser dire le b de bonjour à un Guéant. Non, crois-moi coco, un flic ça obéit. Question de culture. JAR-171

Le ton assertif et familier ainsi que la chosification du commissaire sont les procédés textuels utilisés pour produire des effets discursifs humoristiques.

Dans le monologue intérieur du conte de Rosa Chacel, une jeune fille exprime la réalité de l'âme féminine pour

essayer de moduler les préjugés de la *doxa*. L'antiphrase marque donc la double énonciation ironique:

¡Pero ya lo sé! No se me ocurre pensar que todas las mujeres quieran ser prostitutas. ¡Qué disparate!...Ahora, eso sí, todas, todas sin excepción quieren ser bonitas y estar solas, puestas en un sitio donde se las vea bien y donde pase todo el mundo a mirarlas. AMIGAS-36

(Mais moi je le sais bien! Je n'aurais jamais l'intention de penser que toutes les femmes veuillent devenir des prostituées. Quelle bêtise!... Mais, alors ça, oui, toutes sans exception veulent être jolies et être seules, placées là où l'on puisse bien les regarder et où tout le monde puisse les contempler).

L'ironie permet à la voix féminine de situer une des images stéréotypées de la femme et de sa vie en couple en ce début du XXI^e siècle, contrastant avec la représentation culturelle de la femme au Tiers Monde:

(Esther Tusquets) (un mundo plagado...) de mujeres insatisfechas y frustradas, porque la vida, el amor, los hijos, no eran como les habían contado (menos las del tercer mundo, claro, que están demasiado ocupadas en el intento de que alguno de sus hijos sobreviva al hambre, las epidemias y otras calamidades para que les alcance el tiempo para sentirse frustradas, y además si es la realidad que les ha caído en suerte muy parecida a lo que esperaban resignadas desde que adquirieron uso de razón). AMIGAS-80-81

(un monde truffé...) de femmes insatisfaites et frustrées, parce que la vie, l'amour, les enfants, n'étaient pas ce qu'on leur avait raconté (excepté celles du tiers monde, bien sûr, qui sont trop occupées à essayer qu'un de leurs enfants puisse survivre à la famine, aux épidémies et aux autres calamités pour qu'elles aient vraiment le temps de se sentir frustrées, et de plus, leur réalité est très proche de ce qu'elles attendaient, résignées depuis qu'elles ont eu l'usage de la raison).

La nouvelle d'Esther Tusquets met en place une autre image féminine actuelle où la qualification négative introduite (proche d'une litote) (*mujeres incapacitadas*/femmes incapables) sert à indiquer une valeur positive: leur insoumission face au rôle traditionnellement tenu par la femme dans le couple:

Ambas habían vivido con más de una pareja, habían tenido hijos y más tarde nietos, ambas habían triunfado en el campo profesional, y ambas, piensa Elisa, como casi todas las mujeres de su estilo (si alguien preguntara de qué estilo se trata, tal vez guardara silencio, pero sabe perfectamente que se refiere en definitiva a mujeres incapacitadas sin remedio para el sometimiento) han terminado viviendo solas, envejeciendo solas, adquiriendo los vicios y manías de las solteronas hasta un punto tal que les sería, sobre todo a Irene, casi imposible convivir con nadie. AMIGAS-86

(Toutes deux avaient vécu avec plus d'un partenaire, elles avaient eu des enfants et plus tard des petits enfants, toutes deux avaient triomphé dans le domaine professionnel, et

toutes deux, pensait Elisa, comme presque toutes les femmes de son genre (si quelqu'un demandait de quel genre il s'agissait, peut-être qu'elle se tairait, mais elle sait parfaitement qu'elle se réfère en définitive à des femmes incapables d'être soumises) ont fini par vivre toutes seules, en vieillissant seules, en adoptant les vices et les manies des vieilles filles jusqu'à un tel point qu'il leur serait, surtout à Irène, presque impossible de vivre avec personne).

La critique du mariage trace, grâce à l'hyperbole, une ligne de pensée où le machisme semble dominer. Le didactisme est en rapport avec l'avertissement des pièges du mariage. Le paradoxe constitue ici un procédé dont le but est d'étonner l'interlocuteur, de lui faire douter du fait que le vrai sens passe par un énoncé qui rompt la logique du savoir partagé:

(Cristina Peri Rossi) 103 «Así es el matrimonio-pensé-. Un manicomio sin puertas ni ventanas, donde el teléfono, además, está intervenido». No sólo los locos y las locas se casaban. Aquellos que no estaban locos antes del matrimonio, a poco se enfermaban. AMIGAS-96

(«Le mariage, c'est comme ça, pensai-je. Une maison de fous /Hôpital Psychiatrique sans portes ni fenêtres, où le téléphone est en plus intervenu». Non seulement les fous et les folles se mariaient. Ceux qui n'étaient pas fous avant le mariage, le devenaient par la suite.)

On continue avec la critique du mariage dont on supprime la passion:

(Cristina Peri Rossi) —¿no sabes que tres años, tres meses y tres días es el tiempo justo que dura la pasión? Todo lo demás —agregué con ironía— es matrimonio. AMIGAS-98

(Tu ne sais pas que trois années, trois mois et trois jours c'est la durée juste de la passion? Le reste – ajoutai-je avec ironie- c'est le mariage.)

c. Visée ludique.

Il est difficile de trouver des exemples ayant une visée uniquement ludique. Il est possible que tous les procédés discursifs de l'humour partagent cette orientation puisqu'il s'agit, en effet, de faire rire ou sourire. Dans l'exemple suivant, on a probablement un paradoxe du point de vue du sémantisme.

À partir d'une mise en abyme d'un passage de l'album de Sempé, la blague montre une vieille dame qui mélange la réalité quotidienne et la foi simple comprise comme un petit commerce d'offres et de demandes. Il s'agit d'une image stéréotypée de la femme âgée du début du XX^e siècle et même parfois de nos jours:

Un peu plus loin, elle vit le dernier album de Sempé. [...] Elle n'aimait rien tant que ce petit monde de grands rêveurs [...] Le grand autel baroque de sa petite bigote préférée. Cette fois elle était assise au fond de l'église, tenait un téléphone portable et se retournait en mettant sa main devant sa bouche: «Allô, Marthe? C'est Suzanne. Je suis à Sainte-Eulalie-de-la-Rédemption, tu veux que je demande quelque chose pour toi?» Du miel. GV2-195

d. Visée cynique

Le cynisme sert d'outil pour renverser l'idée acceptée (même par la narratrice-protagoniste) que la littérature et les nouvelles technologies contribuent à la configuration d'une image actuelle de la femme. La répétition du verbe «haïr» marque le procédé humoristique qui semble renverser une image postmoderne de la femme:

Je hais les téléphones portables, je hais Sagan, je hais Baudelaire et tous ces charlatans. GV1-17

L'agressivité porte, dans l'exemple suivant, sur la conduite d'une certaine classe de femmes autoritaires par rapport aux personnes qui les aident. Là, on critique la survivance du modèle social de classe traditionnel. Les effets de prononciation et d'écriture servent à configurer la visée cynique:

Ces garces qui collaient des Post-it partout comme si elles s'adressaient à leur propre femme de ménage, elles qui n'étaient même pas foutues de s'en payer une à la maison... et vous me ferez ci et vous me ferez ça, et la dernière fois, vous avez bougé cette lampe et cassé ce truc et gnagnagnagnagnagnagn... [...] Quand un mot était trop pète-sec, elle écrivait en dessous: Moi pas comprendre le français et le recollait bien au milieu de l'écran. GV2-94

Dans les exemples qui suivent, on perçoit la voix cynique et sarcastique de la femme de l'un des protagonistes du roman de Rosa Montero s'adressant à son mari. La frustration de la femme est projetée sur l'indifférence de son mari.

L'utilisation de l'antiphrase permet la configuration de ces exemples où le sarcasme l'emporte sur l'ironie:

—Tú sigue, di que sí, sigue quemándote las pocas neuronas que te quedan con esas idioteces hora tras hora. Es estu-
pendo ver cómo tiras tu vida. MONT— 20

(Continue comme ça, vas-y, continue à brûler le peu de neu-
rones qui te restent avec ces conneries toute la journée. C'est
magnifique de voir comment tu jettes ta vie à la poubelle.)

—Siempre poniendo la nota agradable, Daniel. Siempre
tan positivo. Da gusto salir contigo —ladro Marina ácida-
mente desde el otro lado de la habitación. MONT—91

(Tu es toujours aussi agréable, Daniel; toujours aussi posi-
tif. C'est un vrai plaisir que de sortir avec toi —aboya Ma-
rina aigrement à l'autre bout de la chambre.)

2. RÉSULTATS

Après avoir analysé notre corpus de travail, nous exposons les conclusions correspondant à cette première étape de notre recherche.

Les textes français étudiés montrent l'image d'une femme déjà émancipée des rôles féminins traditionnels. Femmes intellos qui dominent la situation par rapport aux structures de pouvoir dans les couples et dans la famille, mais dont l'affectivité n'a pas été bien vécue, dû surtout à la continuité des attitudes machistes des hommes et aux tabous culturels.

La critique de la doxa par rapport au rôle social de la femme est plus intense dans les textes espagnols: les nouvelles

femmes sont présentées en contraste avec les valeurs traditionnelles associées à la féminité.

L'énonciateur qui prend en charge les effets d'humour dans les textes français peut être une femme ou un homme. Or, lorsqu'il s'agit d'un homme, l'interlocutrice est toujours une femme à laquelle s'ajoutent les lecteurs/lectrices empiriques. Dans les textes espagnols, le rôle du locuteur humoristique est toujours assumé par une femme, bien que les séquences humoristiques puissent aussi être prises en charge par des personnages masculins.

Par rapport à la cible des procédés humoristiques, les textes français sont plus hétérogènes: on fait de l'auto-ironie, on s'attaque aux hommes, aux structures sociales dominantes, à certains types sociaux (bigots, nantis...). En général il s'agit d'une critique où la cible est absente sauf lorsque la valorisation est prise en charge par des personnages de l'univers fictionnel présenté.

Les textes espagnols montrent, comme on vient de le dire, une critique focalisée sur les structures sociales dominantes. Les sources énonciatives sont en général les personnages ou le locuteur narrateur des différents récits. En tout cas, la perspective est toujours féminine car les écrivains sont toutes des femmes.

Pour conclure, nous pouvons constater qu'il existe des divergences dans l'utilisation des procédés discursifs de l'humour dans les textes espagnols et français analysés. La visée ludique, qui devrait, en réalité, faire partie de toutes les séquences d'humour, est plus rare dans les textes espagnols tandis que la visée critique (judicative ou didactique)

est généralisée ainsi que la visée cynique tout en étant moins fréquente.

Pour ce qui est des nouveaux rôles de la femme dans ses rapports de couple, dans les textes espagnols, on constate la configuration d'une nouvelle image féminine, libérée de la contrainte du masculin dominant et de l'organisation sociale actuelle inégalitaire.

En revanche, les représentations de la crise du couple dans les textes de Gavalda et de Jardin ainsi que des nouveaux rôles assumés par la femme nous montrent tout un éventail de nouvelles situations caractérisées par la force, la liberté et la sécurité du Féminin dans des différents scénarios sociaux.

Sur la base de ces analyses de textes narratifs, nous entendons poursuivre la recherche, en incluant les nouvelles parutions mais aussi en incorporant les textes dramatiques et notamment les monologues humoristiques. Cela nous permettra d'approfondir nos analyses et d'explorer les convergences ou divergences des itinéraires discursifs de l'humour des femmes dans le contexte espagnol et français.

3. BIBLIOGRAPHIE

TEXTES-CORPUS:

Gavalda, Anna (1999), *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*, Paris: Éd. J'ai Lu et *Ensemble c'est tout* (2004), Paris: Éd. J'ai Lu.

Jardin, Alexandre (2008), *Chaque femme est un roman*, Paris: Grasset.

Freixas, Laura (ed.) (2009), *Cuentos de amigas*, Barcelona: Anagrama.

Montero, Rosa (2009), *Instrucciones para salvar el mundo*, Madrid: Santillana.

OUVRAGES THÉORIQUES:

Boudon, Pierre (1997), «Une interface discursive: l'ironie». *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 49, Publications de l'Université de Limoges, p.7.

Charaudeau, P. (2006), «Des catégories pour l'humour?», *Questions de Communication*, 10, pp.19-41.

Houdebine, A.M. et Pozas, M (2006), «De l'humour dans les dessins de presse», *Questions de communication*, 10, pp.43-64.

Mercier-Leca, Florence (2003), *L'ironie*, Paris: Hachette Supérieur.

Vivero M.D. (2006), «Procedimientos discursivos y formas de humor en las columnas periodísticas francesas y españolas», *Sintagma* 18, Publicaciones de l'Universitat de Lleida.

(2010), «L'humour dans l'enquête criminelle chez Fred Vargas», dans Menegaldo, Gilles et Petit, Maryse, *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*, Presses universitaires de Rennes.

Autores

MERCEDES ROLLAND

Es Profesora Titular de Universidad de Filología Francesa, especialista en literatura francesa medieval y en literatura comparada y Secretaria General de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Es autora de numerosas publicaciones entre las que destacan: *La Châtelaine de Vergi: estudio morfológico-sintáctico y estilístico: edición crítica y traducción* (1992); «Parodia de lo cortés en la poesía medieval. Parodia y non-sens», en *Parodia, pastiche, mimetismo* (1993); «Ni elogio ni vituperio: algunas figuras femeninas atípicas en la novela francesa del siglo XIII» en *La mujer: elogio y vituperio* (1994).

ISABELLE MARC

Docteur en Philologie française et traductrice éditoriale, Isabelle Marc est professeur au Département de Français de l'Université Complutense de Madrid. Sa recherche est axée sur la France contemporaine, notamment sur la chanson et la culture populaires. Elle est l'auteur d'un livre et de plusieurs articles sur le hip hop français dans sa dimension performative, esthétique et identitaire. Elle a

également publié plusieurs articles et chapitres de livres sur l'esthétique et l'intertextualité des musiques actuelles et sur leur dimension transculturelle. En 2011, elle a créé l'European Popular Musics Research Cluster au sein du Popular Cultures Research Network (PCRN) de l'Université de Leeds. Elle travaille actuellement sur la transculturalité et le thématisme populaire dans les musiques amplifiées en Europe.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ-DUEÑAS

Es Catedrático de Filología Inglesa de la Universidad de Granada y responsable del grupo de Investigación "Texto y discurso en inglés moderno". Es autor de libros de estilística, y retórica de la lengua inglesa; sus libros más recientes son *Las fronteras de los ingleses* (2008) y la traducción de *La conquista de Granada por los españoles* (2010) de John Dryden. Ha publicado y colaborado en diversas revistas como *Insula*, *Revista de Filología Española*, *Revista de Occidente*, *Ínsula*, *Parlance*, *Language and Literature*, *Chronica Nova*, *Estudios de Filología Inglesa*, *Revista Canaria de Estudios Ingleses* y *Quimera*. Ha sido profesor visitante en la Universidad de Leeds (1985) y en la Universidad Lingüística de Moscú (1992).

ÁNGELES CIPRÉS PALACÍN

Doctora en Filología Francesa y Catedrática en el Departamento de Filología Francesa de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Directora del Grupo de Investigación Complutense ESCODIS (Estudios contrastivos del discurso).

Autora de numerosos estudios sobre literatura francesa y occitana desde una perspectiva de análisis del discurso; entre los cuales: *Littérature et linguistique: diachronie / synchronie*, «Analyse textuelle de Las Novas del Papagay, d'Arnaut de Carcassès», (Universidad de Savoie, 2007); *Oc et oïl. Complémentarité et antagonisme de deux histoires littéraires de France*, «Les Tragiques de Théodore Agrippa d'Aubigné et l'écriture épico-dramatique de Bernard Manciet», Toulouse: Section Française de l'Association Internationale d'études occitanes, 2008 ; *La Voix occitane*, «L'Étude du dialogal dans Elena de Bernat Manciet». Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

